



بريخت

ما بعد الحداثة

تأليف: إليزابيث رايت

ترجمة: محسن مصباحي

المشروع القومي للترجمة

بريخت ما بعد الحداثة

تأليف : إيزابيث رايت

ترجمة : محسن مصيلحي



المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

– العدد : ٧٧٢

– بريخت ما بعد الحداثة

– إليزابيث رايت

– محسن مصيلحي

– الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب :

Postmodern Brecht

by

Elizabeth Wright

©1989 Elizabeth Wraight

All Rights Reserved

“Authorised translation from English language edition

Published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group”

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت : ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس : ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 Fax : 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

7	تقديم المترجم :
11	مقدمة :
15	الفصل الأول : سوء فهم بريخت
39	الفصل الثانى : بريخت بين النظرية والتطبيق
69	الفصل الثالث : النظرية فى التطبيق
93	الفصل الرابع : تحديد مكان النظرية
121	الفصل الخامس : بريخت وما بعد الحداثة
147	الفصل السادس : بريختيُوما بعد الحداثة
183	المراجع :

تقديم المترجم

يتساءل بريخت فى أخريات أيامه : لماذا تظل مسرحية مثل مسرحيته "السيد بونتيللا وتابعه ماتى" (المكتوبة ١٩٤١-١٩٤٦) مسرحية مهمة ؟ ويجب بأن المرء يمكنه أن يتعلم ليس فقط من الصراع الطبقي (الذى انتفى فى ألمانيا الشرقية لحظة طرحه السؤال !) ولكن من تاريخ "هذا الصراع ومن الدروس المستفادة منه حتى لا يقع المرء فى الأخطاء نفسها مرتين. وبالمناهج نفسه تكون إجابتنا عن ترجمة كتاب نشر فى العام نفسه الذى سقط فيه حائط برلين ، أى الذى انتفت فيه الحدود بين الشرق والغرب ، بينما يركز جانب مهم من الكتاب على استقبال بريخت المتناقض فى المعسكرين. إن دراسة إليزابيث رايت التى تقدمها هنا تعتمد إعادة النظر فى مسرحيات بريخت - خاصة المسرحيات المبكرة - لاكتشاف مدى تأثيرها على المشهد المسرحى العالمى قبل سقوط حائط برلين. وقد أثبتت السنون أن جزءاً من المشهد المسرحى العالمى قد واصل السير فى الاتجاه نفسه : اتجاه التفكيك والتشظى وإفساد المركزية وتعديدها والاعتماد على الصورة أو الصور المرئية .. وكل ذلك بهدف نفى السرد/النص.

لا أحد يقول إن ذلك هو المشهد المسرحى العالمى كله ، لكن فقدان اليقين الأيديولوجى مع سقوط الاتحاد السوفيتى قد ساعد على تفشى دعوات السقوط فى الدراما : سقوط الأيديولوجيا ، وسقوط المؤلف ، وسقوط النص ... إلخ. وكتاب إليزابيث رايت يدلنا على أن النقد المسرحى لم يكن بعيداً عن استشراف تلك التغيرات التى كانت تحدث بالفعل فى المشهد المسرحى العالمى حتى قبل سقوط المعسكر الاشتراكى كله.

إن إليزابيث رايت تركز كثيراً هنا على مسرحيات بريخت المبكرة ، مثل "الرجل هو الرجل" و "فى غابات المدن" ، وتركز على جماليات التففت والتشظى واللامركزية ، رابطة

إياها مع تيار مابعد الحداثة ، إلا أن المهم هو أن هذا الكتاب يقدم لنا نموذجاً جاهزاً من التاريخ القريب ، لعلاقة النقد المسرحي بالدراما - خاصة في لحظات التغيير التاريخي الضخم. ويركز الكتاب على بعض ما يحدث في الغرب الآن من ابتعاد عن الأيديولوجيا والفكر والقضايا الاجتماعية ، ويرد هذا البعض إلى جماليات بريخت المبكرة. إن مسرح بينا باوش الراقص أو مسرح هاينر مولر الصادم - في نظر رايت - ليسا أكثر من امتداد طبيعي لجماليات بريخت المبكرة ، وتلك إحدى النتائج المنظورة التي تقدمها هذه الدراسة ، وهي نتيجة جديدة لكنها قابلة للنظر.

تقول إليزابيث رايت إن مسرح مابعد الحداثة ، مسرح بيكيت وجوزيف تشايكين وروبرت ويلسون وريتشارد فورمان ، ليس نتاجاً لجماليات أنطونان أرتو وحده. إنه نتاج لجماليات بريخت أيضاً ، نتاج لجماليات التغريب التي استخدمت وقتها لتحقيق أغراض أخرى أهمها إعادة الاعتبار إلى الإيهام الذي حاول بريخت أن يقلص من دوره. إن جانباً كبيراً من مسرح مابعد الحداثة يعتمد - كما قلت - على نفى السرد والاعتماد على الصدمة وعلى التوازيات والتقابلات والتعارضات اللونية والصوتية والجسمانية ، وهي جميعها أنوات يحاول المخرج - بعد أن مات المؤلف في مثل هذا اللون من العروض - أن يستخدمها للتأكيد على أن الوهم قد يكون مدخلاً لفهم الحقيقة الموضوعية ، وأن الجسد ليس هو القيمة الناتجة عن الكينونة الاجتماعية للذات.

وسواء وافقنا على ما تقوله المؤلفة أو لا ، فالواضح أنها تكشف عن مصدر لتقنيات مابعد الحداثة لم يكن معروفاً من قبل. والحقيقة أن هناك استخداماً مغايراً لتقنيات التغريب عند بعض الكتاب "البريختيين" المعاصرين مثل إيوارد بوند أو هيوارد برنتون أو حتى هاينر مولر ، لكن الجديد الذي تقدمه إليزابيث رايت هنا - في هذا الكتاب - هو صلة مسرح بريخت بمسرح الصورة ، أو بالمسرح الراقص أو بمسرح مابعد الحداثة، وتلك - في رأيي - قيمة كبرى للكتاب.

إن قيمة كتاب إليزابيث هو أنه أوفى دراسة تعيد النظر في أعمال بريخت لاستنباط جماليات التناقض (غير السياسي). صحيح أن هناك إشارات أو مقالات

قصيرة سابقة عن "العنف في مسرح بريخت" أو عن "مسرح بريخت الساذج" ، إلا أن هذا الكتاب يعتبر رائداً في نظريته العامة إلى مسرح بريخت ، وفي التركيز على بعض الأعمال الدرامية الغربية أو الراقصة التي خرجت من عباءة الرجل. واعتقادي الشخصي أن هذا الكتاب سيكتسب قيمة مضاعفة في مصر الآن نظراً لتركيز الدولة على تسييد آليات إنتاج هذا النوع من المسرح ، بوعي أو دون وعي أحياناً ، رغم أن مسرح ما بعد الحداثة هو نتاج ظرف حضارى عام يختلف اختلافاً جوهرياً عن ظرفنا الحضارى الآن.

مقدمة

ما الذى يعنيه اسم بريخت ؟ إن بريخت هو الكاتب والمخرج الألمانى الذى طورَ نظريةً فى الدراما مؤسسة على جماليات ماركسية ، وبالتالى هو الذى ثور المسرح المعاصر، حتى وإن لم يثور المجتمع ذاته. ولكن هذا الإنجاز الذى يبدو مؤثراً قد أحدث غضباً واستنكاراً من معسكرين متناقضين هما معسكر الشرق ومعسكر الغرب. ويعود الاستنكار إلى أن أعماله تستعصى على أى استقطاب صارم ، ورغم ذلك يتضح أكثر وأكثر أن أغلب ما اقترحه ونفذه بريخت يؤهله لكى يُنظر إليه باعتباره تفكيراً طليعياً.

ولكى نضع هذا الأمر فى صيغة جدل ما بعد الحداثة فإننا نقول إن بريخت كان متشككاً فيما أسماه جان - فرنسوا ليوتار: السرد العظيم ، الخطر العظيم ، البطل العظيم ، الخطأ العظيم ، الهدف العظيم . رغم أنه كان مؤمناً بإمكانية فنه فى تحقيق شكل من أشكال المعرفة التشاركية ، والمتعة ، وإيجاد الأداة العامة للفهم. مثل هذا الجهد الجماعى ، الذى يحتوى على مواد ينتجها المؤلف والممثل والمتفرج ، يمكن أن يزاوج بين الرغبة فى المعرفة والاستعداد لمساعدة الآخرين. هذا الموقف يبدو مناقضاً لموقف البعض الذين يرون ، مثل ميشيل فوكو ، أن المعرفة تنبثق نتيجة لمعارضة ملتوية للسلطة ، أو كنتاج هامشى للقهر. ورغم هذا فهناك مشكلة ، بالنسبة لبريخت فإن المعرفة " العلمية " (التجريبية) التى يطمح فى الحصول عليها من خلال الممارسة المسرحية تحل محل الوظيفة الطوباوية للفنون الإنسانية humanist التى يعارض بريخت تفاؤلها السطحى بقوة .

يعلن بريخت - بشكل يتوافق مع الكاتب / الناقد ما بعد البنيوى - أن المؤلف ليس الشخص الذى يخلق عملاً مبتكراً ، لكنه ذلك الإنسان القادر على الإنتاج من

خلال مكونات التاريخ. إن بريخت هو منتج "نصوص" تجريبية فيما يتعلق بكتاباتهم وتجسيدهم على خشبة المسرح. إنه يعارض بقوة أية وسائل إيهامية توحى بتصديق أن التاريخ لا يمكن تغييره. إن مسرحه الملحمي مصمم لكي يثبت في المتفرج القدرة على فهم أن التدخل أو المشاركة إمكانية حقيقية، ولتحقيق هذه النتيجة فإن الممثلين والمتفرجين مدعوون، بل مستحثون، للعب أنوارهم في بناء سرد مخالف لذلك السرد الذي تقدمه النسخة الجاهزة تاريخياً.

وفي الوقت الذي ينشغل فيها ناقد ما بعد الحداثة في محاولة الكشف عن ما هو كامن في النصوص الأدبية والنقدية في إنتاج الأيديولوجية البرجوازية فإنه ربما كان من المفيد أن ننظر إلى أعمال كاتب يهتم اهتماماً خاصاً ببناء نصوص تُقدم فيها نفس تلك الأيديولوجية وهي تكشف عن نفسها، وتجعل مشروعها أن تجسد مسرحياً نوعاً من إمالة اللثام، وتحول الكشف عن الغموض نوعاً من أنواع التخيل. وباستخدام مصطلحات نظرية ما بعد الحداثة فإن وسائل التغريب المعروفة، وأسلوب الإيماءة، ومخاطبة المتفرج، ربما يمكن النظر إليها باعتبارها وسائل رمزية مصممة لكي تفسد الوحدة الخيالية بين المخرج والنص، وبين الممثل والجمهور، وبين المتفرج وخشبة المسرح، وهو مشروع مشابه في روحه لمشروع بارت في كتابيه S/Z (١٩٧٥) وخطاب العاشق (١٩٧٨)، وفي هذا الكتاب الأخير يذكر بارت أن العنوان والهوامش لهما تأثير "بريختي" (1978,P.5) وهو ما يشجع على اعتبار وسائل التغريب وسائل توحيد في الوقت نفسه. ومن وجهة نظر بريخت فإنه يجب النظر إلى الحقيقة باعتبارها إنتاجاً للرجال والنساء وممكنة التغيير بهم أيضاً. إن العالم ليس ثابتاً ولا معطى، وحتى المتناقضات لا توجد عند مستوى الحقيقي: إن الإنسان فقط هو الذي ينتج هذه المتناقضات، والتساؤل عما إذا كانت نظرية بريخت وممارساته تستهدف إظهار إمكانية إلغاء هذه المتناقضات؟ أو أنه يشير فقط إلى أن جهد الرجال والنساء يجب أن يوجه صوب حل هذه المتناقضات؟ يظل في النهاية تساؤلاً بلا إجابة، وهو تساؤل يمكن مواصلة البحث عن إجابته في محاولتنا إمالة اللثام عن يقوم بإمالة اللثام. وكما يؤكد كاتب مقدمة هذه السلسلة فإنه لم يعد بوسعنا الاعتماد على "التفريق الواضح بين الكتابة الإبداعية

(الأساسية) من ناحية وعلى النصوص النقدية (الثانوية) من الناحية الأخرى. وفعل "القفر" من واحد لآخر ربما لا يكون أكثر ظهوراً منه في أعمال بريخت ، الذى تبدو أهميته العظمى لنا اليوم ، من وجهة نظرى ، كأمثلة فى أعماله ومقتطفاته النظرية العديدة ، الكمون نفسه الذى نلقاه فى نظريته التى يمكن أن نستنتجها من "مقتطفاته" stuke المثيرة للجدل ، وهى التسمية التى يطلقها على مسرحياته ، وهى المسرحيات التى مازالت تثير المزيد من الجدل حتى الآن. إن رسالتى هنا ليست أن أكتب دراسة تتعامل مع بريخت تاريخياً عن طريق فحص تأثير الحركات الفنية عليه ، مثل التعبيرية والسيرىالية. إن تقصى المؤثرات لا ينتمى إلى هذا النوع من القراءة ؛ لأنه يعوق القراءة التاريخية للنصوص ذاتها. ومن المؤكد أن الأكثر بريختية هو البحث عن سياقات تاريخية جديدة للنظريات القديمة.

تقول نظرية ما بعد الحداثة إن النصوص الأدبية مصدر للمعرفة يتجاوز ما يمكن لهذه النصوص أن تحققه عن وعى. إن أى تناقضات تكشفها صيغ نقل الحقيقة يجب أن تنتزع عنوة من هذه النصوص. وطالما أن نظرية بريخت فى النص تتضمن تمزيق النص لأيديولوجيته ذاتها بهدف الكشف عن صيغة إنتاجه ، والموقف الأيديولوجى لشخصياته ؛ فأى عمل يبقى للناقدة التى ترى أن دورها الإيجابى هو أن تجلس إلى مكتبها لتغير العالم عن طريق تغيير النص وليس عن طريق الخروج إلى الشارع ؟

هذا الكتاب يحاول التعامل مع هذا السؤال عبر طريق يأخذ فى حسبانته وجهات النظر المختلفة فى بريخت على جانبى القناة (التي تفصل بين بريطانيا وأوروبا) ، كما أنه يقدم فحصاً للاستجابات النقدية المتعارضة (فصل ١). وبعد مناقشة تفصيلية لنظريات ومفاهيم بريخت الأساسية "الكلاسيكية" (فصل ٢) سوف تكون هناك محاولة للنظر فى غموض أو توازن الاستجابات النقدية لأعماله عن طريق تحليل عناصر الكوميديا فى ضوء نظريات فرويد ولاكان ، وهو ما يؤدى إلى تفكيك التمايز التراجيدى/الكوميدي (فصل ٣). وبناء على هذه المحاولة سوف أقدم إعادة تقييم للحلول السياسية والجمالية التى يقدمها عن طريق يبدأ من بريخت الحداثى الذى

يوضع فى سياق نظريات معاصريه (فصل ٤) إلى بريخت ما بعد الحداثة الذى يوضع فى سياق مرحلة ما بعد الحداثة (فصلا ٤ ، ٥). إنتى أمل ، باختصار ، فى تقديم بعض أفكارى عما أعتبره ليس فقط ما بعد حداثة لبريخت ، ولكن أيضاً قراءة بريختية لما بعد الحداثة.

لقد استخدمت مقتطفات من بريخت باللغة الإنجليزية ، لكننى شعرت بضرورة تقديم النص الأصيل بلغته الأصلية فى حالات كثيرة ، وقد قدمت هذه المقتطفات فى الهوامش. والسبب فى هذا هو أن بريخت قدم إسهاماً متفرداً للغة الأدبية الألمانية. وكما يشير هاينر مولر (1986, pp. 141-2) ، فإن استخدام اللغة القياسية ، أو ما يمكن أن نسميه "لغة الملكة" ، أو ما يسميه الألمان اللغة الفصيحة *Hochsprache*، يحتم استبعاد خيارات معينة تتعلق بالإعراب والقواعد. إن بريخت كان ، وما زال ، مهماً لأنه تصرف فى لغة خشبة المسرح ، مستخدماً لغته الإقليمية لى يخلق لغة جديدة للمسرح لا هى إقليمية ولا هى كلاسيكية خالصة. إن هذا يعنى أن بريخت كان قادراً على أن يحقق تقدماً فى الكلام *Parole* ، وأن يترك تأثيره على اللغة *Langue* فى الوقت نفسه.

الفصل الأول

سوء فهم بريخت

المشهد النقدي

لقد تمت قراءة أعمال بريخت ، كما تم عرضها وتدريسها ، ربما أكثر من أعمال أى كاتب آخر فى منزلته ، ربما بسبب المدى الذى حققته نظريته وممارساته. وقد تم هذا عبر دراسات باحثين ونقاد سابقين استطاعوا أن يؤسسوا لأنفسهم مصداقية وسط ما يمكن أن نطلق عليه الكنيسة الفسيحة. ولهذا فإن معظم مشاهدى المسرح يمكنهم أن يصدقوا أن لديهم فكرة كافية عن تجديدات بريخت الأساسية فى المسرح ، كما أن بوسعهم أن يذكروا المبادئ الرئيسية لممارساته المسرحية. وقد يبدو من المحتم للوهلة الأولى ألا يوجد طريق هناك لإعادة قراءة بريخت دون إعادة قراءة قصة استقباله أيضاً^(١). ولقد أصبح التفكير – من خلال قراءة الباحثين الآخرين – بدرجة الأهمية نفسها التى يجب أن يوليها المرء للكلم الكبير من الكتابات التى تركها بريخت. ولهذا السبب فإننى أرغب فى إلقاء نظرة نقدية عامة على نقاد بريخت ، وذلك فى السياق العام لمشروعى هنا ، وهو انتقاؤه بوصفه كاتباً ما بعد حدثى. وإذا كان من الممكن توصيف الحداثة بأنها القطيعة مع التقاليد مع الاحتفاظ بالموقف الفردانى ، فإنه يمكن النظر إلى ما بعد الحداثة باعتباره التشكك فى كل من التقاليد والفردانية. ولكى أشير إلى ملمح من الطريقة التى يمكن بها تحقيق ذلك فإننى سوف أركز على الموضوعات المطروحة ، بشكل واضح أو مستتر ، بدلاً من التركيز على الإسهامات المحددة والمتنوعة

للباحثين الذين أتعرض لهم . وأنا أعتقد أن كتابات الباحثين الألمان المعاصرين مهمة بشكل خاص لدراسات بريخت باللغة الإنجليزية ؛ لأنه بينما يبدو أن الألمان على دراية بما يكتب بالإنجليزية فإن العكس ، لسوء الحظ ، ليس صحيحاً ؛ فالباحثون باللغة الإنجليزية نادراً ما يتعاملون مع أعمال الباحثين الألمان ، باستثناء الإشارة إليهم لتوكيد مقولاتهم.

ما المركز الحالي الذى يحتله بريخت بوصفه كاتباً سياسياً ؟ فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية هبطت منزلة بريخت من مرتبة الكاتب القومى ، وأصبح ينظر إليه باعتباره إخفاقاً كبيراً . وفى جمهورية ألمانيا الاتحادية يُنظر إليه باعتباره معلماً للمسرح ، أو المفكر العقلانى الذى يقدم وجهة نظر تبسيطية للواقع ، كما أن النظر إلى بريخت باعتباره كاتباً ذا مراحل تطور ثلاث ، بداية من المرحلة المبكرة الذاتية أو الفوضوية أو العدمية فى مسرحية بعل (أنا أصنع العالم) ، إلى المرحلة الوسطى العقلانية أو السلوكية أو الآلية (العالم يصنعنى) ، إلى المرحلة التى يبدو أنه توصل فيها إلى حل ديكالكتيكى لمعضلات المرحلتين الأولى والثانية فى مسرحياته الأخيرة (الديالكتيك بين الذات والعالم) والتى من المفترض أن تقدم مرحلة ثالثة وناضجة . . وجهة النظر هذه ما زالت سائدة على جانبى القنال الإنجليزى . وفى الماضى كانت هذه النتيجة تؤدى إلى النظر إلى بريخت فى الغرب باعتباره محققاً للديالكتيك المناسب رغم بداياته مع جماليات التفسخ . وإلى حد كبير ما زالت وجهة النظر الإنجليزية تؤيد هذه المقولة ، بداية من مارتن إيسلن Esslin عام ١٩٥٩ حتى سوفين Suvin عام ١٩٨٤ (باستثناء ديكسون Dickson - ١٩٧٨ ، الذى يرتب أعمال بريخت وفقاً لإمكانات تحقيق اليوتوبيا فى كل عمل من أعماله) ولكن باتت هناك دلائل الآن على أن الباحثين الألمان ، الذين آمنوا لفترة طويلة بمقولاتهم عن مراحل بريخت الثلاث ، يقدمون تحدياتهم لوجهة النظر هذه من خلال إعادة النظر فى كل من أعمال بريخت وأعمال نقاده^(٢).

إن مفهوم الاستمرارية المطلقة يعد مفهوماً دارجاً فى نظريات المراحل الثلاث . أما ما ينظر إليه باعتباره نقطة التحول فى تطور بريخت ، أى علاقته بالماركسية فى

منتصف العشرينيات وما تلاها من قبل لمرحلته الأولى والذاتية إلى مرحلته الثانية والموضوعية ، فقد تم تلخيصها ، ببساطة ، فى مفهوم غير ناصح هو الديالكتيك. وهذه اللحظة أعطيت تفسيرات مختلفة سواء فى الشرق أو فى الغرب. فالغرب يفهم "التحول" إلى الماركسية باعتباره نتيجة لسيكولوجية بريخت الشخصية : الإنسان الفوضوى - العدمى الذى أبدع بعل (التي ينظر إليها عامة باعتبارها الأنا الأخرى لبريخت الشاب) فى مرحلة البحث عن أرض صلبة أودت به مباشرة إلى اختراع المسرحية التعليمية Lehrstück التي تمكنه من إحلال الطغيان الجمعى محل الفردانية المتسببة. وفى المرحلة الثالثة والأخيرة هناك نتيجة لجدل الموقفين ، وهى النتيجة التي أثمرت مسرحياته "الكبرى". هذه النظرة لحقها التحسين والتكامل منذ إطلاقها إيـسلن (1954,p.137) على يدى سوفين (١٩٨٤) رغم أنه أبدى رغبته فى خاتمة كتابه لتعديل وجهة نظره التي أبدأها عام ١٩٦٧ ، والتي تنتقل ببريخت من "اللاموافق ، ثم الموافق ، إلى مرحلة النضج" ، والتي يعتبرها الآن "هيجيلية محكمة للغاية". ولكن سوفين بعيد تماماً عن نسيان النتائج السياسية المترتبة على "تقسيم إيـسلن الثنائى لبريخت إلى مرحلتين: غير ناصح (بمعنى سياسى) ، وناصح (بمعنى جمالى)" ، لكنه يتمسك بالتقسيم ثلاثى المراحل ؛ لأنه "ربما يكون ذا قيمة بوصفه مقدمة عامة لبريخت" ، وأن "البديل المقبول لم يظهر فى الأفق بعد". (Suvin, 1984, pp.286-9). أما الشئ الذى لا يظهر مباشرة فهو أن هذا التقسيم الثلاثى يقفز دون وجه حق من التغيرات المرحلية الحياتية إلى تفسير النصوص. هذا نوع من الارتباط الزائف ، فليست هناك حتمية فى ربط تفسير ما بمصدر تأثير بعينه فى لحظة زمنية معينة. إن أيديولوجيا أعمال بريخت ربما تكشف عن نفسها بشكل أفضل إذا ما ركز الإنسان على عناصرها النصية دون الارتكان على الظروف المباشرة للحظة الإبداع.

ولكن حتى إذا نظرنا من وجهة نظر المعلومات الحياتية فإن التقسيم المرحلى الثلاثى ليس تقسيماً آمناً. إن تحليل راينر شتاينويج (Reiner Steinweg 1972a) المنهجى لنظرية بريخت فى المسرحية التعليمية كشئ مستقل عن مضمون هذه المسرحيات ذاتها ، بالإضافة إلى أن دراسته لبعض مواد لم تكن قد نشرت حتى تلك

اللحظة من أرشيف بريخت ، قد حتم إعادة النظر إلى الطريقة التي فهم بها بريخت العلاقة بين الجماليات والسياسة. وقد أدى هذا التحليل إلى إيجاد مخرج من ظاهرة التقسيم المرحلي الثلاثي طالما أن المواد التي نشرها شتاينويج تدل على أن بريخت كان ينظر إلى المسرحية التعليمية على أنها مسرح المستقبل ، ولكن الدلائل نادرة على الاتفاقات إلى ذلك في دراسات بريخت المشار إليها هنا (سوف أعود إلى هذا الموضوع برمته ، بما في ذلك مشكلة ترجمة مصطلح المسرحية التعليمية (Lehrstück)).

الاستقبال الألماني

لا ينطلق القارئ أبداً من وضع حيادي ؛ فالقارئ يستجيب سياسياً حتى ولو كان يندد ، بل خاصة لو كان يندد بتسييس الفنون . والاستقبال الألماني له سحره الخاص نظراً لانقسام اهتماماته ما بين شرقي وغربي. ومقال مايكل شنايدر Michael Schneider (1979) المكثف يكشف تفصيلاً عن ارتباط خط بريخت صعوداً وهبوطاً مع الوعي السياسي للألمان ، وكثته نوع من أنواع قياس الحالة الراهنة. فخلال الحرب الباردة في الخمسينيات مثلت مسرحيات بريخت المعادية للفاشية والمعادية للعسكرية نوعاً من الذخيرة في مواجهة سياسة ألمانيا الغربية الهادفة إلى الانتعاش الاقتصادي والعسكري. وخلال تلك الفترة حقق بريخت مكانة الكاتب الكلاسيكي الاشتراكي الجديد في ألمانيا الشرقية. ومن ناحية أخرى ، انشغل العمال والبرجوازية الصغيرة في ألمانيا الغربية بالمعجزة الاقتصادية (ويوسع المرء أن يشير هنا إلى رد فعل الشخصيات في فيلم إدجار رايز Edgar Reiz الملحمي الأخير Heimat) ، ولكنهم لم يُظهروا اهتماماً أبعد من هذا بالسياسة. وهكذا تركت قضية إعادة وضع بريخت في مكانة الكاتب الكلاسيكي للمثقفين ، الذين كانوا ميالين - كالإنجليز مثلاً - لقبول بريخت الفنان برغم ماركسيته. لقد بزغ نجم بريخت - بوصفه كاتباً سياسياً - في ألمانيا الشرقية متزامناً مع حركة تمرد الطلاب عام ١٩٦٨ حين أطلق عليه الشباب الألماني لقب الشاعر الشيوعي للعصر والمعبر الشعري عن الصراع الطبقي ، وحين تحول - كما يشير شنايدر - إلى أحد

ممتلكات المثقفين الراديكاليين والاشتراكيين ، وتم استبداله بالمسرح الوجودي لكل من أنوى وسارتر وكامى ويونيسكو وبيكيت ، كانت النتيجة أن "قطيعة بريخت فى الخمسينيات قد أفسحت الطريق لازدهار بريخت المطرد" (Schneider, 1979, p.27). وقد تلا ذلك الإقرار بمكانته فى ألمانيا الغربية ، وأصبح كاتباً كلاسيكياً يهيمن تأثيره على شعراء اليسار الجديد.

لكن الربح لم يكن كاملاً : فقد هبطت مكانة بريخت فى بداية السبعينيات مع هبوط تمرد الطلاب الوليد ، وكان فى ذلك الوقت قد فقد صلاته السياسية بالأحداث الراهنة . كان قد تم التخلي عنه لصالح الاهتمام الجديد بالجوانية التى كان هيرمان هيسه وبيتر هاندكه من بين ممثليها ، وقد مثل هذا التوجه القوى "رفضاً وجودياً جديداً للسياسة والعلوم والتنوير" ، وقد وصل هذا التوجه إلى ذروته فى "الحساسية ضد بريخت" إن لم نقل "بغض بريخت" (Schneider, 1979, p.29). لكن الخسارة لم تكن كاملة ؛ لأن السبعينيات قبل أن تلفظ أنفاسها قد شهدت عودة أعراض بريخت لكى تصبح هى الأخرى سلعة جديدة يطلق عليها "إعياء بريخت" (Mittenzwei, Brecht-Müdigkeit (1977, P.100). وفى حلقة بحث عقدت فى فرانكفورت عام ١٩٧٨ حكم مخرجو المسرح على بريخت بعدم الكفاية ؛ لأنه لم يستطع أن يمدهم بموضوعات كافية فى مسرحياته لكى تتناسب مع ذاتيتهم. لكن تلك المشكلة ، كما سنرى ، تعود فى جزء منها إلى قضية حقوق المؤلف (انظر 'Wer hat das Recht am Brecht')^(٢) ، وبالتحديد إلى أى مدى يمكن استخدام مسرحيات بريخت كمجرد "مواد أولية" ، بحيث يكون هو راضياً عنها.

الاستقبال الإنجليزى

ركز الباحثون المعاصرون الألمان على بريخت من مدخل العلاقة المتغيرة بين الجماليات والسياسة فى سياق تاريخى محدد (Giese, 1974; Claas, 1977; Voigts, 1977). بينما مازال الدارسون الإنجليز يواصلون إنتاج دراسات عن الرجل وأعماله (Dickson, 1978) رغم أن هذا الكتاب يتجاوز الحدود لأنه ينظر إلى بريخت باعتباره

- أولاً وأخيراً - كاتباً سياسياً) أو عن بريخت والمسرح (بدءاً من Willett, 1959 إلى Needle و Thomson, ١٩٨١ ، وصولاً إلى Fuegi, 1987). إن مقدمة أحدث مجموعة دراسات عن بريخت والمسرح تشير إلى أن هذه المجموعة "موجهة إلى طلبة ومدرسي الدراما والقراء غير الأكاديميين وأيضاً إلى المتخصصين في الأدب الألماني" ، وأن مركز اهتمام هذه الدراسات هو "موضع بريخت في التقاليد المسرحية الألمانية " (Bartram & Waine, 1982, pix). إن الاعتقاد مازال سائداً بأن تاريخ المسرح الحديث الذي يصل إلى ذروته الطبيعية مع المسرح الملحمي المؤسستى بعناصر تغريبه هو اعتقاد يمكن تمريره خاصة إذا ما احتوت هذه المقولة على "حقائق" السياقين السياسى والتاريخى.

وهناك اتجاه آخر فى الاستقبال الإنجليزى لبريخت ، وهو الاتجاه الذى يميل نحو تقديم دراسات عاطفية تعتمد على أسس التناقض بين حياته وفنه ، وهو ما نراه فى المقال الذى قدمه تيموثى جارتون أش Timothy Garton Ash ، والذى يقرر - بشكل صائب - بأن بريخت كان "مستغلاً عظيماً : يسطو على الكتب والأصدقاء والنساء" ، وقد تم فى النهاية "تتويجه فى برلين الشرقية ، بناسر فى ألمانيا الغربية ، ويجواز سفر نمساوى ، وبحساب بنك سويسرى" (Times Literary Supplement, 9 December 1983, p.1363) ومن الطبيعى أن ينتهى المقال بمقولة عاطفية متوقعة : "إن الشاعر بريخت يملك المقدرة على هدم كل معتقد قويم - بما فى ذلك معتقده الشخصى". كما يمكن أن نقول عنه ، كما قال إيسلن عام ١٩٥٩ ، "إن أى كاتب خلاق حقيقى سوف يكون عليه أن يخرج على حدود المعتقد الذى وهب نفسه له ، وذلك عن طريق اتباع حدسه بالتحديد ، (p.208). وبرغم أن انتهازية بريخت التى لا شك فيها ، وطرقه الاستبدادية مع النساء ، وغموض انتمائه السياسى ، فقد يكون لها أهميتها فى سيرته الذاتية أو فى اهتماماته الأيديولوجية ، وقد تجعل منه فى بعض المناحي شخصاً غير محبوب ، إلا أن هذه العناصر لا يمكن أن تشهر ضده دون تمييز فى سياق أى نظرة نقدية إلى إنجازاته ككاتب. ولذلك فإننى أشعر بالإحباط تجاه أحدث دراسة لممارسات بريخت المسرحية ؛ فبرغم كونها دراسة مبهرة فإنها تواصل الإشارة إلى التناقض بين آراء بريخت الاشتراكية وموقعه الاجتماعى المتميز ، وتخبرنا - على سبيل - المثال أن بريخت كان

يعيش فى أجواء بوهيمية متطرفة فى حين كان يحتفظ بمسكن دائم مكون من شقة صغيرة مريحة وبخادمة فى منزل أبويه البرجوازي الطابع وبخدمات السكرتارية فى مكتب أبيه⁽⁹⁾ (Fuegi, 1978, p.9). إلا أننا يمكن أن نعثر على دراسة أكثر موضوعية لـ Realpolitik فى سياق طموحاته الذاتية والسياسية وفى سياق الظروف المتباينة التى اضطرت للعيش فيها ، وذلك فى مقال باختر (1980) Pachter. أما الرد المنهجى على التهجئات الموجهة إلى أمانة بريخت السياسية فقد قدمه بروكر (1988) Brooker، الذى يشير ، من خلال معلومات محكمة عن سيرة بريخت الذاتية وسياقها التاريخى ، إلى أن بريخت قد ظل مقتحماً فى سنواته الأخيرة كما كان فى سنواته الأولى⁽¹⁰⁾.

ولكى نفهم الاستقبال الإنجليزى لبريخت فهماً صحيحاً فإنه يجب علينا أن نضعه فى سياقه الأدبى والتاريخى. إن طموح الأدب لاحتلال مكان خاص فى المجتمع هو طموح أعلن منذ أن نشر فيليب سيدنى كتابه "اعتذار عن الشعر" ، وهو الكتاب الذى أعاد للشعراء مكانهم فى الدولة ، وهو المكان الذى أنكره أفلاطون عليهم. وفى الأزمنة الحديثة ، أضاف بزوغ الشكلائية الروسية فى الثلاثينيات ثقلًا نظرياً إلى دراسة الأدب باعتباره نظاماً مستقلاً وخاصاً. وفى الحقيقة فإن مصطلح الشكلايين عن التغريب غالباً ما يقرن ظاهرياً بالمصطلح البريختى عن التغريب ، وهذه نقطة سوف أعود إليها فيما بعد. وقد قدم النقد الأمريكى ، فى نفس التوقيت وإن بشكل مستقل ، نظرية تركز على النص الأدبى فى ذاته، أى باعتباره نصاً مختلفاً عن أى نوع آخر من أنواع الكتابة ، وذلك لكى يتم التعامل معه باعتباره موضوعاً حرّاً من كل ارتباط إلا من تاريخ الأدب ذاته. وفى هذا السياق برز عامل حاسم هو التفريق المنطقى الإيجابى بين لغة الشعر التى اعتبرت "مثيرة للعواطف" ، ولغة العلم التى اعتبرت "مرجعية" وما أسماه بريخت "مسرح العلم" (GW 16, pp.700-1) يطمح بالضبط لنفى هذا التقسيم التغريبى بين العلم والفن ، رغم أنه هو ذاته يعمل فى إطار نظرة تاريخية إيجابية للعلم.

لهذا السبب يمكننا أن نعيد الاستقبال الإنجليزى لبريخت إلى الأساس الراسخ فى قلب تقاليد الدراسات الأدبية الأنجلو أمريكية ، وهى التقاليد التى لا تهتم أدنى

اهتمام بمصطلح "نظرية الاستقبال" ، لدرجة أن النقاد الإنجليز نادراً ما يشتكون مع نقاد آخرين بالطريقة التي تحدث بين النقاد الألمان^(٥). إن الشعور الطاغى هنا هو أن العودة إلى النص الأساسى ، الثابت وغير المتغير ، أو العودة إلى العروض الفعلية ، بدلاً من مجابهة النقاد الآخرين فى نفس المجال ، يعد إجراء بناء ومبهجاً فى الوقت ذاته. إن اللجوء إلى النقاد الآخرين ، إذا ما تمت العودة إليهم على الإطلاق ، سيحدث فى الهوامش بشكل أساسى ، أو إعطاء مصداقية للبحث ، وإذا ما تمت الإشارة إليهم فى المتن فسأشير إلى ذلك باحترام. وفى أعظم الأحوال فإن الإشارة إلى النقاد الآخرين ستتم فى حالة عدم الموافقة على تفسيراتهم ، فيما سيتم تجاهل أى مواد ذات صبغة خلافية عميقة إذا كان قد تأسس عليها أى نقد^(٦). إن معظم تفسيرات النقد الإنجليزى تسير فى اتجاه معاكس لإسهام شتاينويج عن المسرحية التعليمية دون أن يبدو أن هذا النقد قد استفاد من وجهة نظره. ولكن حتى يعتبر المسرحية التعليمية عند بريخت إسهاماً تنظيرياً رئيسياً ضمن أعماله ، والتخلى عن النظرة المحدودة إلى محتوياتها فقط ، فإن الأبحاث النقدية لن تتجاوز قراءة بريخت بشكل أو بآخر تأسيساً على المراحل الثلاث (للاطلاع على مناقشة مستفيضة – بالإنجليزية وإن لم تنشر فى إنجلترا – عن المسرحية التعليمية فى سياق الخلاف الجذرى مع التقاليد – انظر Kamath, 1983).

هل مات بريخت ؟

يتضح مما سبق أن بريخت أبعد من أن يكون ميتاً بوصفه موضوعاً للتفسيرات النقدية ، لكن السؤال عن إسهامه الحى فى نظرية المسرح وممارسته لا يزال سؤالاً مطروحاً. وليس هناك اتفاق على هذه النقطة. إن فيرنر ميتزقافى يعرف مصطلحه "إحياء بريخت" باعتباره دليلاً على "الانعتاق الجمالى للأدب الاشتراكى" (1977, pp. 101-104). إن التخلى الجمالى عن بريخت بواسطة تلاميذه السابقين (وهو يشير إلى بيتر هاكس بشكل خاص) يمكن النظر إليه باعتباره رد فعل تجاه إيمان بريخت الإيجابى الثابت

بالمنطق والعلم ، وتجاه ما أسماه "جماليات التناقض". إن ميتهنزفاى يجادل فى أن مجابهة المتفرجين بتناقضات الواقع لم يعد شيئاً مهماً فى أى مجتمع اشتراكى ، لكن المهم هو العامل الذاتى ؛ لأنه هو الذى سوف يستحوذ على انتباه هؤلاء الذين حققوا تلك الاشتراكية. إن هذا يعنى أن هناك مساحة لاتجاه جديد ، يتبعه كسب لاحق لجماليات "اللعب" ، وهكذا فإنه من الممكن أن نرى الفن والعلم كعالمين مستقلين ، فى حين أن بريخت كان قد جمعهما سوياً. إن خلفاء بريخت يقولون إن المجتمع الجديد يحتاج إلى جماليات جديدة : لماذا تظهر فى الفن ما يمكن تعلمه الآن من قراءة ماركس ولينين (Mittenzwei, 1977, p. 107) ؟ إن الانعتاق الجمالى يعنى أن الفن لم يعد مطلوباً كوسيلة لتغيير المجتمع ، ولهذا فإنه ليس مدعواً لإنتاج تأثير اجتماعى مباشر.

ومع ذلك فإن هذا لا يعنى ، سواء لميتهنزويج أو للمؤلفين المشار إليهم ، العودة إلى جماليات التلقى القديمة ، بما فيها من تطهير باعتباره تنقيساً عن الشاعر المكبوتة. إن ميتهنزويج يستهدف تلبية الاحتياج لنوع آخر من التطهير ، نوع يأخذ فى اعتباره تلك التناقضات التى لا يمكن إرجاعها إلى الصراع الطبقي كما افترض بريخت. المشكلة هنا ، مع ذلك ، هى أن المؤمنين بالديالكتيك فى ألمانيا الشرقية سوف يجدون أنفسهم مواجهين بإشكالية هى أنهم يرغبون فى التمسك بالديالكتيك فى حين أنهم يؤكّدون أن نتيجة الديالكتيك Synthesis قد تم تحقيقها بالفعل (مشكلة تناقضات الواقع الاشتراكية تعد مشكلة أساسية فى أعمال هاينر مولر كما يوضح ذلك الفصل السادس من هذا الكتاب). إن المناقشات الحديثة فى الشرق والغرب قد حدثت فى عالم المسرح وهى مناقشات تشير إلى أن هناك شعوراً قوياً بأنه لا يمكن إعادة تقديم بريخت حرفياً ، وأن استخدام أعماله دون أعمال النقد فيما يعد ضرباً من الخيانة (Müller, 1980) . وهناك مجموعة مقالات فى كتاب جديد يستهدف تحليل أعراض "إعياء بريخت" بهدف إعادة استكشاف حقيقة ممارسات بريخت المسرحية (Aktualisierung Brechts, Haug et al, 1980). ولكى أقوم بتقصي أحدث مناطق الجدل فإننى الآن بحاجة لأن أقوم بجولة قصيرة فى موضوع المسرحية التعليمية Lehrstück.

إن المسرحيات التعليمية تعد نقطة في غاية الحساسية فيما يتعلق باستقبال بريخت سواء كمنظر أو كممارس للمسرح ، والمشكلة تتبدى في محاولة ترجمة المصطلح ذاتها. لقد كان الاختيار في الماضي ، ولهذا دلالاته الأيديولوجية ، يفاضل بين "مسرحيات هادفة" (Esslin, 1959) ، و"مسرحيات بروياجندا" (Gray, 1976) ، و"مسرحيات التعلم" (Speirs, 1982). ومن الواضح أن مصطلح "مسرحيات التعلم" هو أفضل الترجمات، وذلك في ضوء ما كشفت عنه أبحاث شتاينويج عن مفهوم بريخت الجذري لمسرح المستقبل ، لكن في الآونة الأخيرة تم اقتراح "مسرحيات التعليم" كترجمة أنسب لمسرحيات "لا تتوقف عند مجرد التعليم ، لكنها أيضاً مسرحيات حول التعليم" (Nägele, 1987, p. 115). ولكن ما دام المصطلح الألماني Lehrstück يمزج بين التعليم والتعلم فإننى سوف ألجأ إلى استخدام المصطلح الأصلي.

المسرحيات التعليمية هي مجموعة من تسع مسرحيات كتبت حوالى ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، وقد صنفها بريخت هكذا لكي يفرق بينها وبين مسرحياته التي كتبها في الفترة نفسها ، ومن أهم المسرحيات التي يتم التطرق نقدياً إليها مسرحية تطبيق الحد(*) (Die Massnahme, 1930)^(٧). إن الاستقبال النقدي على جانبي القنال الإنجليزي وعلى جانبي حائط برلين ينظر إلى هذه المسرحيات باعتبارها مصدر توريد للعقيدة الماركسية ، ومع ذلك فهناك اختلاف جذري حول درجة نجاح تحقيق ذلك الاتهام. وتلك المسرحيات تتزامن تقريباً مع بدء دراسة بريخت لكتابات ماركس ، ولذلك فهناك إجماع من الشرق والغرب على اعتبار هذه المسرحيات نقطة التحول في تطوره الثلاثي المراحل. وباعتبارها نتاجاً للمرحلة "الماركسية السوقية" فإن الشرق ينظر إلى هذه المسرحيات باعتبارها فاقدة القيمة الجمالية بسبب شكلها الصارم ، والغرب ينظر إليها باعتبارها فاقدة التركيب الأدبي بسبب محتواها الصارم. مثل هذه السقطات ممكنة التجاوز في نظرهم حين يحقق مؤلفها وعياً سياسياً ناضجاً (في رأى الشرق) أو نضجاً سيكولوجياً شخصياً (في رأى الغرب).

(*) ترجمها عبد الرحمن بدوي إلى الإجراء ، لكن التسمية لا تقترب من جوهر المسرحية ، رغم دقتها اللغوية.
(المترجم)

لقد تم تحدى وجهات النظر المتأرجحة تلك مع ظهور كتاب شتاينويج المعنون عن المسرحية التعليمية *Das Lehrstück* عام ١٩٧٢، وكان الكتاب نتاجاً لأبحاث نشرها فى مجلة البديل *alteranative* فى العام السابق. ويقدم شتاينويج مواد جديدة لم يسبق نشرها ، وهو يربط هذه المواد بما سبق وأن أعلنه بريخت عن نفس الموضوع^(٨). ومن ذلك المنظور الطازج يقوم شتاينويج بتحليل المسرحية التعليمية وتقييمها كنموذج للمسرح الذى يجب تفريقه بحزم عن المسرح الملحمى. ووفقاً لتوجيهات بريخت ذاتها (GW 17, P.1024) فإن هذا النوع من المسرح مصمم لفائدة الممثلين ولا يتطلب متفرجين ، لكن هذا القول أسىء فهمه وتفسيره لأن ما فهم هو أن هؤلاء الممثلين ليسوا محترفين ، بل هواة : تلاميذ المدارس ، أو تجمعات العمال ، أو مجموعات من أى نوع. وهناك مقتطف آخر تمكن شتاينويج من العثور عليه فى أرشيف بريخت ، وهو مقتطف غاية فى الأهمية لأنه يفرق فى إيجاز بين "التلقين الرئيسى" و"التلقين المحدود" (Steinweg, 1972a, p. 23). وهذان مصطلحان دقيقان يشيران إلى برنامجين استراتيجيين يتعلقان بالمسرحية التعليمية على وجه التحديد (المسرح الذى يقدم مسرحيات التعليم / التعلم) كنوع مختلف عن المسرح الملحمى. ووظيفة مسرحية "التلقين المحدود" أن تقدم خلال المرحلة الانتقالية ، وأن تكون هدامة لتقويض الأيديولوجية البرجوازية ، ولكن دون أن تكسر التقاليد البرجوازية بحدّة. ولهذا السبب فإن "الممثل" و"المتفرج" يجب أن يظلا مستقلين كما هما ، على أن يكون الهدف هو تشجيع المتفرج البرجوازي على رفع درجة وعيه. ومن ناحية أخرى فإن مسرحيات "التلقين الرئيسى" تقوم على افتراض قيام الدولة الاشتراكية ، وعلى ذلك فهى نموذج لنوع مختلف جذرياً من مسرح المستقبل ، وهو المسرح الذى تنوب فيه الحدود تماماً بين الممثل والمتفرج. والممثلون هنا ، وهم هواة من نوع أو آخر، يقومون بدور مزدوج هو الملاحظة (المشاهدة) والتمثيل ، أو العمل وإعادة العمل فى تأسيس نص نموذجي جمعي قابل للتغيير المستمر ، والهدف من ذلك هو تحويل الفن إلى ممارسة اجتماعية ، أو أن يكون تجربة فى السلوك الاجتماعى المفيد. وعلى عكس المسرح الملحمى الذى يكشف عن المتناقضات فى حين يقوم بتخليد الهيئة التى تفرز هذه المتناقضات ، فإن المسرحية التعليمية تقطع صلتها مع المسرح

البرجوازي ، وتقدم نموذجاً عملياً ثورياً جديداً. إنها تقدم نصاً تجريبياً ، ليس فقط من حيث تأسيسه حول موضوعات جدلية كالمحاكمات ، لكن من حيث طواعيته وخضوعه للتجربة العملية التي قد تتغير على أيدي هؤلاء الخاضعين لتجربة التعلم. إن مناقشة المسرحيات التعليمية عند بريخت من منطلق محتواها أو حتى من منطلق شكلها ، دون اعتبار واختبار وظيفتها ، هو الخطأ بعينه. ومع ذلك فإن هذا القول لا يعنى إنكار الصعوبة المتعلقة بمواءمة وضع الجماليات الجديدة مع المسرحيات التعليمية ، فى حين كان الأمر أكثر سهولة فى حالة المسرح الملحمى.

وبرغم أن إنجاز شتاينويج لم يسبب ، كما سبق وأشرت ، هزة فى أوساط الدارسين الإنجليز ، فإن هذا الإنجاز أحدث نوعاً من ربود الفعل النقدية فى ألمانيا. وكما هو متوقع فإن رد الفعل هذا ينقسم إلى معسكرين ، إلا أنهما يتحدا فى إنكار قدرة هذا المسرح الجديد على تحقيق مصداقية عامة باعتباره جماليات جديدة جذرية ؛ فالغرب يقول بأن هذه المسرحيات مرتبطة بلحظة تاريخية معينة ، أى حين كان بريخت يريد خلق متفرجين منتجين (Berenberg - Gossler, Müller, and Stosch, 1974) ، فى حين يعلن الشرق أن تلك كانت بداية جماليات مادية جديدة تحل محلها الجماليات الأسمى للمسرح الملحمى (Mittenzwei, 1977, pp. 718 - 21).

استقبال ما بعد البنيوية

ما زال هناك استقبال آخر ، وبالتحديد هو استقبال منظرى النظرية ، وهم المنظرون النقادون لحقبة ما بعد البنيوية. هذا الاستقبال يرقى إلى إنتاج بريخت لاكانى(*) على يدى اثنين من منظرى النقد المعاصرين ، وكلاهما يستخدم نظريات المفكر والمحلل النفسى الفرنسى جاك لاكان Jacques Lacan : راينر ناجيل Rainer Nagele (١٩٨٧)

(*) نسبة إلى المفكر الفرنسى جاك لاكان . (المترجم)

يتبع لاكان بشكل غير مباشر لدراسة المسرحية التعليمية عند بريخت فى سياق نظرية راديكالية للمسرح المعاصر ، أما ستيفن هيث Stephen Heath (١٩٧٤) فهو يتبع لاكان بشكل مباشر لى يستنتج إسهام بريخت فى استحداث نظرية جديدة للسينما .

ولابد من إرجاع الفضل إلى شتاينويج فى إنقاذ المسرحية التعليمية من تصنيفها المتعجل باعتبارها إما تدريباً فى الأيديولوجية الماركسية الصارمة وإما نموذجاً غير مقصود للتراجيديا الإنسانية humanist . ولكن وجهة نظر شتاينويج فى أن هدف المسرحية التعليمية كان – وما زال – تقديم أرضية للتدريب على تطوير العلاقات الاجتماعية والسياسية ، إضافة إلى المساهمة فى التخلص من المسرح باعتباره منظمة برجوازية ، وجهة النظر هذه تعتمد كلية على كتابات بريخت الحرفية ، وكان ذلك هو الهدف من البحث فى أرشيف بريخت . وكانت النتيجة هى التركيز الشديد على عنصر كان يتم تجاهله حتى ذلك الوقت ، وهو عنصر الصفات الشكلية لتلك المسرحيات : المواجهات المسرحية ، والتدريبات على المواقف المتعارضة ، والطريقة التى فهم بها بريخت تجسيد الديالكتيك عن طريق تبادل الأنوار بين الممثلين .

وبالطبع فإن الديالكتيك من وجهة نظر ماركس هو عملية تاريخية ، ومحركها هو التناقضات الناشئة عن بنية النظم الاقتصادية ، والتى تقود بالضرورة إلى إعادة تنظيمهم وإحلال نظم أخرى محلها . ورغم أن ماركس وإنجلز اعترفوا بأن الديالكتيك هو بحث فى مشاكل المنطق واللغة ، فإنهما كانا ميالين إلى اعتبارهما إثباتاً آخر لعالمية الديالكتيك . ومع هذا فإن الديالكتيك يتعلق بشكل أكثر مباشرة بطبيعة التواصل الإنسانى ، وذلك أمر لم يشير إليه : إن الديالكتيك هو نموذج تغير أى مفهوم أو معنى ينتج من مصدر مرجعى ويستزرع فى سياق ملائم جيد ، أو منظور متعمد جديد .

لقد ظهرت مؤخراً موجة معارضة لوجهة نظر شتاينويج ، وهى معارضة يمكن النظر إليها باعتبارها تحركاً ديكالكتيكياً ؛ لأن الوضع الجديد المعارض لشكلانية شتاينويج المتساوقة قد اشتمل على شىء ما من المعيار النقدى القديم للمسرحية

التعليمية. ففي مجموعة حديثة من المقالات عن استخدام المسرحية التعليمية للممثلين العاديين (Steinweg (ed.), 1978) ، يرى هانز - ثيس ليهمان Hans-Thies Lehmann وهيلموت ليثين Helmuth Lethen أن التركيز على قضية الشكل يقلل من العنصر الديالكتيكي في تلك المسرحيات لدرجة تكاد تقضى على الديالكتيك ذاته. فهناك افتراض من البداية هو ضرورة البحث عن حل ؛ فالرفيق الشاب في مسرحية تطبيق الحد قد تم قتله مع بداية المسرحية ، ونتيجة لهذا فإن الحل الذي يطرحه المهيجون يتم اختبار مصداقيته أو زيفه بعد القتل.

إن تقديم الخطوط العريضة للموضوعات المطروحة في المسرحية قد تساعد على توضيح الجدل المحيط بالمسرحية التعليمية. وحدث المسرحية يقع في الصين ما قبل الثورة ، وهناك أربعة مهيجين شيوعيين يمثلون بواسطة امرأة وثلاثة رجال ، ويقوم حزبهم بمحاكمتهم، فيما تقوم الجوقة بالتحكيم. وقد قام الأربعة بأنشطة شيوعية اضطروا بسببها إلى إطلاق الرصاص على رفيقهم الشاب. ولكي يقنعوا المحكمة بضرورة الفعل الذي أقدموا عليه فإن المهيجين الأربعة يعيدون تقديم الموقف ، ويظهرون كيف تصرف الرفيق الشاب في مواقف متباينة. والأبطال الذين يخرجون من قلب الجوقة يعدون ممثلين ومشاهدين للفعل نفسه ، أما دور الرفيق الشاب فيتم تقديمه للتوضيح ؛ إذ يقوم كل مهيج من الأربعة بتقمص الدور واختباره. والرفيق الشاب ليس له أية هوية ذاتية لأنه دور غير مباشر ، يتخلق عن طريق فعالية الجماعة. ولأن المهيجين الأربعة هم امرأة وثلاثة رجال فإن الرفيق الشاب أحياناً ما يكون مؤنثاً. ويوضح الممثلون أنه برغم أن الرفيق الشاب كان لديه إخلاص المناضل الثوري ، فإنه لم يكن قادراً على ضبط نفسه ، ولم يستمع إلى صوت العقل. وبدون قصد ، يصبح خطراً كبيراً. على الحركة ؛ لأنه كشف عن نفسه حين أظهر شفقة على حالة عامل كان واحداً من مجموعة تعمل على سحب قارب محمل بالأرز إلى أعالي النهر؛ فالرفيق الشاب يريد أن يخدم الثورة ، لكنه لا يستطيع أن يتفهم أن الفرد يجب أن يعاني في الوقت ذاته. ولكن المتوقع منه هو التعاطف مع مأساة العمال كطبقة مقهورة وليس التعاطف مع عامل واحد. إن هدف الثورة هو تغيير الظروف ؛ فالمسرحية توضح أن الإنسان ليس له

إلا قيمة مادية ، وأن الأقلية تستغل الأغلبية ، وأن الأغلبية تشتغل لصالح الأقلية. وحين يتفهم عدد كبير من الناس حالة العلاقات تلك فإنهم سوف يطورون وعياً جديداً هو وعى العبد ، كما عرفه هيجل ، الذى سوف يعرف أن جهده أساسى لوجود السيد. ورغم أن الرفيق الشاب يعرف هذا فإنه غير قادر على التصرف بناء عليه ؛ لهذا السبب فهو يوافق على أن يتم إعدامه.

لقد نظر النقاد الإنسانيون (الهيومانيون) والماركسيون إلى المسرحية باعتبارها اتهاماً موجهاً إلى ميكافيلية الحزب ؛ فقد ظن الإنسانيون أن بريخت كان لينينى التوجه فيما خشى الماركسيون أن ينظر الإنسانيون إلى المسرحية باعتبارها لينينية النزعة. ولم ينظر أى طرف منهما إلى إمكانية وجود أى غموض تراجيدى فى المسرحية قد يتفاير وفقاً للظروف التاريخية. ولكن ليهمان وليثين يشيران إلى وجود مستوى ثان من الديالكتيك متضمن فى محتوى تلك المسرحيات ، وهو المستوى الذى يتجاوز المستوى الأول من المتعارضات الثنائية: الفرد فى مواجهة الجماعة أو الفعل التلقائى فى مقابل التقييم العقلانى. وينبئ المستوى الثانى عن عدم وجود مثل تلك التعارضات البسيطة ؛ لأن احتياجات الجسد واستجاباته لا يمكن تحديدها بدقة ، ولهذا السبب فإن العقلانية يمكنها أن تعمل فقط على مستوى الافتراض الجدلى فى الزعم بأنها تعرفت على كل شىء يتعايش مع جسد الإنسان ، ثم إنه لا وجود لشىء يدعى فعل تلقائى خالص ما دام الفعل الإنسانى لا يمكن أن يكون له وجود دون نوع من أنواع الفهم الرمضى. إن ذلك يعطى مربوداً لأى مفهوم عن ديالكتيك المتعارضات المعطاة ؛ لأن ما ينتج من تفاعلات الأجساد والمجتمعات لا يمكن فصله بتلك المفاجأة. لهذا السبب فإن النقد البرجوازى لم يكن بعيداً تماماً عن الحقيقة حين أشار إلى وجود التراجيديا فى المسرحية ، ولكن ليس معنى هذا الموافقة على العودة إلى التراجيديا الإنسانية (الهيومانية) المقرونة بنظام ترصية بعد الموت. إن الإطار المرجعى لم يعد الإطار نفسه ، وذلك لوجود " فارق صغير وإن كان حاسماً بين ما لا يمكن استيعابه بعد أعمال ديالكتيك الأشياء وبين المتناقضات العاطفية قبل القيام بذلك الجهد" ، كما يقول ناجيل (Nagele, 1987, p. 115).

إن رد الفعل القوي ضد المسرحية التعليمية يشير إلى وجود محتوى ذاتي قوي ،
أى إلى شىء باقٍ لم يتم حله بعد. هذا الشىء قد ترك وراءه آثاراً للعنف والرعب ، وهى
الآثار التى لم يلتفت إليها نقاد مثل شتاينويج. ورغم أن النقاد القدامى قد أساءوا فهم
هذه الآثار فإنهم لم يكونوا محصنين ضدها ، هذا بينما يميل النقاد الآن إلى الابتعاد
تماماً عنها. وفى الماضى كان النقاد الشيوعيون ينظرون إلى تلك المسرحيات باعتبارها
إما نظرية جيدة تظهر مناهج الديالكتيك الذى يعتبر سمة للتفاعل الإنسانى ،
وإما نظرية سيئة تظهر ديالكتيكاً معيباً ، أو وحدة من المتناقضات الآلية التى يمكن أن تشوه
وجه الشيوعية. أما الجانب البرجوازي فقد تجاهل النظرية وركز على المحتوى ، معتقداً
أن الرعب إما أن يكون هو القضاء على الفرد على يدى النظام الشيوعى (وهو ما خافه
الشيوعيون) وإما باعتباره تراجيديا الفرد الذى تطفى عليه ظروف قاهرة. بهذه الرؤية
ركزت القراءة البرجوازية على الصراع التراجيدى ، دون أن يعيقها بحث شتاينويج
أو توقفها النظرية. أما ليهمان وليثين فهما يجادلان لإثبات عنصر تراجيدى مختلف ، وهو
العنصر الذى لا يمكن للعقلانية أن تحتويه ، العنصر الذى لا يخضع للديالكتيك ، والذى
يشهد على آلام التناقضات المستعصية على الحل.

يقع الجسد الإنسانى خارج حدود التعريف الجمعى تماماً ؛ فالجسد لا يمكن أن
يكون ذاتاً معطاة. والذاتية ، وهى عماد الجسد ، متميزة هنا تماماً عن الأنا . إن
الجماعة هى المفوضة بإعطاء الذات مكانتها كائناً ، ولكنها لا تمنحها ذلك من المصدر
الذى تصنع منه الأنا. ولهذا السبب فإن اللحظة التراجيدية بعيدة عن أن تكون وجودية ؛
لأن ما هو وجودى يعد سياسياً فى أعماقه. إن الإستراتيجيات والقرارات السياسية فى
المسرحيات التعليمية تعالج قضية تواؤم الذوات مع النظريات ، وقضية البحث عن
نظرية تحتضن احتياجات الجسد الإنسانى وتأخذها فى الاعتبار.

بهذه الطريقة فإن هذا المدخل إلى المسرحية التعليمية يستبعد أى ديالكتيك مزيف
مبنى على تعارضات تبسيطية مثل تعارض العقل والعاطفة. وفى الحقيقية فإن هذا
المدخل يكشف عن أن تشكيل الصور الجمعية يمكن أن يكون إجراءً عنيفاً. لهذا السبب

فإن ناجيل (١٩٩٧) يعارض الطريقة التي يوضع بها مسرح بريخت في معارضة مسرح آرتو : الأول نوسمات عقلانية ، متنسك ، متباعد ، أما الثاني فهو لاعقلاني ، عاطفي ، عنيف. وينظر ناجيل إلى مثل هذه القطبية في المفاهيم باعتبارها عرضاً من أعراض التكرار الاضطراري التي تصيب المنطق حين يعمل مع التعارضات المعطاة مثل : الغامض - اللامنطقي في مواجهة السياسي - العقلاني. إن كتاب الدراما من أمثال بيتر فايس وهاينر مولر وإيوارد بوند ، وهم الذين يمزجون بين بريخت وآرتو ، قد استقوا نهجهم من الجوهر النقدي الموجود في أعمال بريخت وآرتو ، وهو الجوهر الذي يتحدى تلك القطبية ذاتها. ووجهة نظر ناجيل هي أن تلك الأعمال تهدم أي تعارض بسيط ، وذلك عن طريق إظهار أن الجسد البيولوجي لا يتطابق مع صورة الجسد ؛ التي يمنحها المجتمع للذات : إن مسرح بريخت يكشف عن التناقض في الجسد لأنه يستخدم وسائل الإيماء *gestus* الأدائية لإظهار أن إشارات الجسد دائماً ما تحتوى على علاقاته بالأجساد الأخرى. ومثلما هو الحال في مسرح آرتو فإن بريخت يركز على العنف الواقع على الجسد الإنساني في سبيل تنفيذ القانون. وفي أي من الحالين فإن الجسد لا يقدم نفسه باعتبار أنه كامل في ذاته ، بل إن الهوية التي يكتسبها تتبع من النظام الذي أعطاه مكانه في قلب مرونة العلاقات الاجتماعية. وكما سنرى فيما بعد (الفصل السادس من هذا الكتاب) فإن هذا الوجه من وجوه المسرحية التعليمية هو الذي يستحوذ على اهتمام مولر.

المسرحيات التعليمية إذن ليست دليلاً على وجود مرحلة انتقالية بين بدايات بريخت ونهايته ، كما أنها لا تتواءم مع نظرية بريخت ، كما أشار إلى ذلك شتاينويج : تساوق ينضوى تحت لواء التعليم العظيم من أجل المستقبل. ووفقاً لما يقوله ناجيل فإن محاولات شتاينويج للتعامل مع نظرية بريخت عن المسرحيات التعليمية تطبيقياً يجعل هذه المسرحيات تبدو وكأنها أحد نماذج هايرماس Habermas عن "الحديث النموذجي للموقف" (١٩٧٠) أكثر من تلاؤمها مع نصوص بريخت الجدلية (Nägele, 1987, p. 115). ويرغم أن بريخت يميل إلى فكرة أن التعليم يصطبغ ببهجة التجربة فإن تلك البهجة ترتبط بصدمة العنف في مسرحياته التعليمية. فتلك المسرحيات تتعامل مع خصومات

تتجاوز حدود المتعارضات المطروحة. إنها تكشف عن المتناقضات التي يبغى أى نظام سائد قمعها مثل القول بأن المساعدة تقترب بالعنف دائماً ؛ ففي "مشهد المهرج" فى مسرحية بادن التعليمية عن الموافقة (١٩٢٩) يقوم مُهرجَان ضئيلان "بمساعدة" مهرج ضخم عن طريق نشره إلى نصفين. إن الموقف هنا بعيد تماماً عن العودة إلى التعارضات البرجوازية القديمة ، والتي كان ينظر إليها باعتبارها سابقة على وجود الديالكتيك (لمزيد من التفاصيل عن هذه المسرحية انظر الفصل الثالث).

إن وظيفة التغريب هى أن يكون وسيلة لنقد المنطق بقدر ما هو محاولة لتأسيسه ، وعلى المشاهدين أن يشاركوا فى تلك المهمة مع النص والإخراج. ففي المسرحيات التعليمية عى الممثل - المتفرج أن يدرب نفسه على شكل من أشكال تعيين الهويات المتعددة ، فعليه أن يشطر نفسه / نفسها بين هويات متعددة للتعامل مع أدوار ومواقف متنوعة ، متوصلاً فى كل مرة إلى حقيقة التناقض بين الجسد والدور الاجتماعى ، ومحلاً للتأثير العاطفى القوى (سواء أكان هذا التأثير مبهجاً أم محزناً) باعتبار أن ذلك هو ثمن الانتماء إلى الجماعة ، أو إلى "نظام رمزى" يجمع اللغة مع القانون. انظر مثلاً إلى مسرحية الاستثناء والقاعدة (١٩٢٩-١٩٣٠) ؛ حيث يقوم الحمال بإيلاء تعد عرضاً بالمساعدة من وجهة نظره الجمعية حتى وإن كان هذا العرض معتمداً على دافع ذاتى. أما فى سياق تفسيرات التاجر ، أى سياق إساعته معاملة الحمال ، فإن هذه الإيلاء لا يمكن أن تكون إلا تهديداً لحياته. وفى ظل القانون فإن تفسير التاجر هو الذى يعد التفسير الملائم ، ولذلك تتم تبرئته من تهمة قتل الحمال. إن القاعدة السائدة لم تكن قادرة على التعرف على القيمة الاجتماعية الثمينة للفعل ، وهذا شبيه بسوء تفسير المجتمع للجسد الإنسانى ، وهو التباس لم يتم الالتفات إليه. إن القاعدة لم تخضع للاستثناء. وفى سياق المسرحية هناك مناسبة ديالكتيكية يتم تجاهلها ، أو درس يتجاوز حدود المجتمع الخاص الذى تقع فيه الأحداث : إن الممثلين - المتفرجين يتعلمون ثمن القهر السياسى.

بذلك المعنى ، وهو أن المسرحية التعليمية تعد مدرسة للديالكتيك ، أخذ منظرو السينما من أمثال ستيفن هيث تلك المسرحيات باعتبارها نموذجاً للتدريبات السياسية

والاجتماعية. ويرى هيث أن السينما تفتقر إلى نموذج شبيه بالمرحلية التعليمية يقدم الفن إلى المنتجين وليس إلى المستهلكين. إن المسرحية التعليمية هي في المقام الأول فن المنتج ، حين تنقطع الصلة بين المتفرج وبين الإنتاج والأداء المسرحيين. وبرغم أن بريخت نفسه قدم إسهامه في إنتاج فن سينمائي ثوري من خلال فيلم Kuhle Wampe (*) ، وهو الفيلم المعتمد على الجماعة في فكرته وكتابته وإنتاجه، وهو فيلم يقدم تقنيات واستراتيجيات خاصة لضمان مشاركة المتفرج إيجابياً ، فإن منظري السينما لا ينظرون إلى هذا الإنجاز في سياق اهتمامهم به سينمائياً. إن هيث يشير إلى أن بريخت طرح أسئلة حول السينما ، وهي أسئلة ذات مدى طموح خاصة فيما يتعلق بنوع التداخلات التي يمكن أن تقوم بها الممارسات الفنية. ويجب النظر إلى هذه الممارسات كجزء من نضال عام في مجال الأيديولوجيا ضد ما تنتجه من مزام ، لتشجيع الإجراء الذي أطلق عليه بريخت اسم "التفكير الاقتحامي". إن الممارسات البريختية في مجال السينما سوف تكون في تعارض مباشر مع الأيديولوجية المؤسسة للسينما ، أي خداع المشاهد بإيهام العين المحيطة بكل شيء ، وبالتالي تأسيس ذات خيالية - كما هو الحال في مرحلة المرأة عند لاكان. أما الهدف عند بريخت فهو إظهار مواقف كل من الذات والموضوع في سياق الإنتاج الفني.

هنا يدخل مصطلح التغريب في رأى منظري السينما ، بمعنى "الإبعاد" ؛ لأن كل الترجمات الأخرى تجعل من السهل الوقوع في أسر التعامل مع المصطلح باعتباره مجرد وسيلة أو أداة فنية (**). ومن وجهة نظر هيث ، وبعض المنظرين المحدثين ، (مثل Knopb, 1974) فإن التغريب يعد نموذجاً للمشاهدة الناقدة يتوازى مع إجراءات أخرى يستطيع الإنسان من خلالها أن يميز موضوعاً بعينه. إن هذا المصطلح يتجاوز مصطلح

(*) هو اسم المنطقة التي تجرى فيها أحداث الفيلم الذي كتبه بريخت بالاشتراك مع إرنست أوتوال
عام ١٩٣٢ . (المترجم)

(**) تتعامل الكاتبة هنا مع ترجمات المصطلح الألمانية verfremdung إلى distanciation أو estrangement
أو alienation في الإنجليزية. أما في اللغة العربية فقد استقرت الترجمة على مصطلح التغريب.
(المترجم)

"خلق التنافر" ؛ لأنه يؤسس سلسلة من الاقحامات الاجتماعية والسياسية والأيدولوجية لتذكرنا بأن ما يقدم على الشاشة ليس معطى ثابت بل نتاج. وعلى عكس الفهم السائد فإن التغريب لا يستبعد التوحد بل يختبره نقدياً ، وهو يستخدم تقنية المونتاج لكى يظهر أن ما يقدم ليس شيئاً ثابتاً ولا نهائياً. والتغريب يمكن أن يوجه إلى الأيدولوجيا بشكل عام ، بما فى ذلك الأيدولوجيا الماركسية ، ومن هنا فليس هناك سبب يدعونا إلى النظر إليه كطرفة أسلوبية بريختية ، وهو شيء كان بريخت قد أفاد به فى سنوات ما قبل اقتناعه بالماركسية. إن التغريب سياسى حتى النخاع ؛ لأنه يظهر أن المتفرج ليس متلقياً فقط لما يقدم له لكنه جزء منه. وبمصطلحات لاكان يمكننا القول إن التغريب يشوش علاقة الانعكاس المتخيّلة بين المتفرج وصورته أو صورتها ، وبذلك يفسد إحساس الرضا الذاتى الذى ينظر المرء من خلاله إلى صورته الذاتية الآتية. إن التغريب يقدم بعداً رمزياً باعتباره تمحيصاً لما يسميه لاكان "النظام الرمزى" ، وبذلك يدفع المشاهد إلى ربط نفسه أو نفسها إلى نظام اجتماعى سابق الوجود عن طريق فحص طريقة تقديمه أو تقديمها فى سياق أسلوب الإنتاج. إن المتفرج ، فى نظرية بريخت ، تتم مسرحته ، أو بمعنى آخر ، إنه يجبر على ملاحظة العناصر الخيالية فى وجوده أو وجودها. إن نظرية بريخت وممارسته فى التداخل ، وفقاً لتسمية هيث ، موجه إلى أيولوجية التجسيد التقمصى وإلى ما ينبنى عليها من تحديد مسبق لأقدار الإنسان (يتذكر الإنسان مسرحية الرجل هو الرجل بوجه خاص - انظر الفصل الثانى).

إن الإيماءة بالنسبة لبريخت تكشف عن حقيقة أن علاقات الإنتاج هى التى تحدد علاقاتنا الاجتماعية بدلاً من أن نصدق أنها "طبيعية" للغاية. والفن لا يستطيع أن يقدم إنجازاته إلا من داخل أيولوجية معينة (من داخل محددات لا وعى الفرد) وليس من خلال نقطة مجردة خارجها. والإيماءة هى إشارة أيولوجية مبالغ فيها ؛ لأن المرء يستطيع أن يقول إن كل إشارة هى إيماءة كقولنا بالضبط ، عن طريق إعادة قراءة فرويد عن طريق لاكان ، أن أى كلمة هى فى جوهرها زلة لسان فرويدية. وحتى هش زبابة ، وهو النموذج الذى يضربه بريخت كإشارة خالية من أى معنى اجتماعى (GW 15, p.483) ، لا يخلو من بعض الجوانب الثقافية.

إن الرابط بين قراعتيس ناجيل وهيث لبريخت هي أن كلا منهما يكشف - بشكل مستتر - عن أن التغريب هو دياكتيك في جوهره الشكلي ذاته. وهو يؤدي وظيفته عن طريق تقديم مفاتيح أو معلومات درامية على خشبة المسرح أو على الشاشة لكي يضيف الالتباس على ما يفترض أن يكون إيهاماً طبيعياً. إن أيديولوجيا المسرح والسينما يكشف عنهما الستار هنا باعتبارهما مربوبين إلى أيديولوجيا العالم ، وبالتحديد إلى العالم البرجوازي. وكما هو الحال مع المهرج الذي يقدم حلاً معاكساً لسياق رغبة مخالف لكي يفسد سياق التفسير السلطوي فإن التغريب يتم إنتاجه عن طريق سلسلة مشابهة من الحلول المعاكسة. هكذا يتم وضع الانقسام الناتج في ذات المتفرج في مركز الاهتمام ، منتقلاً إلى رغبات ذلك الجسد الساكن في إطارات متعارف عليها بالفعل ، ويوقظه على فهم مكوناته الاجتماعية وعلى اكتشاف قهره السياسي.

إن مواصلة تجسيد مسرحيات بريخت بالاهتمام على تقنياته المعروفة والمحبوبة ، على الأنغام الأسيرة والتقلبات الألعية ، يعنى الانتهاء إلى إنتاج قطع متحفية بدلاً من إنتاج مسرح راديكالي. ولقد أوضح ذلك إنتاج حديث لمسرحية الأم شجاعة (١٩٤٩) قدمته فرقة شكسبير الملكية وقامت ببطولته جودي دينش. إن عنصر التغريب الوحيد المنظور تمثل في أن المتفرجين كان عليهم الانتظار ثلاثين دقيقة بسبب عطل في جهاز كهربائي أدى إلى تعطيل العمل في آليات عربة الأم شجاعة. وحين ارتفع الستار في النهاية عن خشبة مسرح خالية كانت هناك اعتذارات محرجة عن أن العربة لسوء الحظ لن يمكن تحريكها إلا دفعاً. الأسوأ من هذا هو أن الأشخاص الذين دفعوا العربة من عمال خشبة المسرح - كما كان واضحاً - كانوا يرتدون أغطية رأس بحيث ظهروا وكأنهم رهبان أشرار أكثر من كونهم عمالاً ، يندفعون هنا وهناك في صمت الأشباح ، ويختفون خلف العربة بقدر الإمكان. وبدون قصد كان التأثير سخيلاً ، كما أنه أظهر فشل العرض في التوجه إلى الجمهور لكي يكون متفاعلاً بأي صورة من الصور. وقد يمكننا أن نقارن هذا العرض بعرض آخر هو الذي قدمته فرقة شكسبير بوسطون المسرحية (Boston Review, Suleiman, 1984). فهذا العرض كان قادراً على تقديم بريخت ما بعد الحداثي كما أشرت إليه هنا وهناك ؛ لأن هذا العرض كان يهدف إلى المسرحية العامة للجسد على خشبة المسرح ، مما ترك أثره على المشاهدين. في هذا العرض تم القضاء على أي إحياء بأن التفكير والإحساس هما أمران ضد اتجاه النظرية

البريختية. وقد كان هناك إحساس قوى بالتوحد ، الذى تم تحقيقه عن طريق تقديم بعض اللوحات الطبيعية فى قلب خشبة المسرح العارية وغير الإيهامية. فقد كان الإقناع كاملاً بوجود جثث حقيقية على خشبة المسرح. كما أن كاتب المقال المشار إليه يلاحظ الزمن الذى احتاجته الأم شجاعة لكى تدثر جسد ابنتها وهى تكافح لكى تدس أضلاعها داخل الكفن الخشن. كما أنه أشار إلى الزمن الذى استغرقتة لنزع ريش دجاجة حقيقية ، ريشة بعد الأخرى. ولكن أشد المؤثرات الحقيقية لفتاً للانتباه حدث ؛ لأن الفرقة لم تستطع توفير صليب محفور ضخّم كذلك الذى استخدمته فرقة البرلينر إنسامبل على المسرح ، ولهذا فإن المخرج ركّب صليباً "حيّاً" بوضع ممثل فى المكان المحدد ، على صليب خشبى مرتفع على منصة ، فارداً ذراعيه إلى أقصاهما بينما يميل رأسه إلى أحد الجانبين. بهذه الطريقة كان الممثلون يقومون بأداء أفعال حقيقية فى زمن حقيقى ، كما يحدث فى مسرح بينا باوش الراقص Dance Theatre of Pina Bausch (أنظر الفصل السادس من هذا الكتاب). إن تأثير التغريب هنا تأثير ملفت ؛ لأن المزاوجة بين خشبة المسرح العارية والأجساد الحية تجعل المتفرج على وعى حقيقى بالوجود المتزامن للإيهام وحقيقة أن تلك الأجساد ترتبط معاً باتفاق إيهامى. هنا توحدت الجماليات بالسياسة ؛ لأن ما هو جمالى أصبح كناية عن الوضع السياسى ؛ وهو ما يدفع المتفرج لفهم أن الإيهام جزء من الحقيقة.

أليس من الأفضل أن نقرأ ونعلم ونجسد بريخت باعتباره مصدراً لرؤى متغيرة ، مستخرجين من نظريته وممارساته ما يبدو قيماً فى حينه ، بدلاً من مواصلة الدفع بنظرية المراحل الثلاث ؟ أليس من الأفضل أيضاً ألا نأخذ نظريته باعتبارها قانوناً ، وأن نستبعد ذلك التفسير المرح ، تلك النكتة القديمة فى تمثالاتها المختلفة ، أن بريخت كان أرسطياً أكثر مما كان يقصد ؟ أو أنه بالفعل أرسطى كما كان يقصد ، كما تشير بذلك النسخة الحديثة من تلك المقولة ؟ وبدلاً من ذلك أن نفحص النظرية فى التطبيق (كما فعل راينر ناجيل) أو التطبيق فى النظرية (كما فعل ستيفن هيث) ، وأن نتعامل مع أعماله الدرامية والنظرية باعتبارها "قطعاً تجريبية" ، وأن نتدارس الشذرات والمقالات العديدة المثيرة ، وأن نستبعد الأورجانون الصغير للمسرح الذى أصبح الآن أثراً بعد عين^(٩). ثم إنتى أختم حديثى بمقولة تقتفى آثار ماركس : لقد اكتفى النقد بتفسير بريخت بطرق عديدة ، المهم الآن هو تغييره.

الهوامش

- (١) لقد تم تسهيل هذه المهمة تماماً عن طريق "كتيبين" من تأليف يان نوبف Jan Knopf ، وهما يقدمان بشكل منهجي وتقني بيانين نقديين لمسرح بريخت (١٩٨٠) وشعره ونثره وكتاباتة السياسية والاجتماعية (١٩٨٤). والكتيبان يعدان أثريين تعليميين ثمينين.
- (٢) أنظر نوبف (١٩٧٤) Knopf للحصول على تقرير مسهب وصارم من منظور راديكالي ، وإلى ميتزفای (١٩٧٧) الذي يقدم مختارات نقدية من منظور كتاب ألمانيا الشرقية بدءاً من عام ١٩٤٩ وما بعده.
- (٣) يناقش بيكر (١٩٨١) Becker المشكلات العويصة التي تتعلق بالحصول على إذن ناشري وورثة بريخت بتقديم أعماله في أى صورة مخالفة : فعلى فرق المسرح أن تضمن أن تكون تلك الأعمال "أمانة" مع النص : ولكن مع هذا المصطلح العملى صعب التعريف والمطاطى وهو "الأمانة مع النص" فإن الحرية الفنية للتفسير فى المسرح (أو التجسيد الخلاق لنص مسرحى) سوف تكون محدودة لدرجة يصعب التعرف عليها مقدماً (p.2). وفى نفس السياق يكتب كريستى Christy (١٩٨٦) فى صحيفة الجارديان عن المراحل العديدة التى مرت بها ترجمة لعرض حديث لمسرحية أوبرا البنسات الثلاثة : "كان من الضرورى إرسال كل سطر من ترجمة ماكنونالد لأوبرا بريخت عن الشحانين إلى برلين للتدقيق بواسطة وكلاء بريخت. وحين تنتظر إلى نسخة المسرح القومى يمكنك أن تعرف أى أجزاء نجحت فى اختبار بريخت" (p.13) ولكن انظر أيضاً إلى أنسيلد (١٩٨٠) Unseld للتعرف على المشاكل الناجمة عن تحرير ونشر أعمال بريخت.
- (٤) يمكن النظر إلى كتاب بروكر : Brooker برتولات بريخت : الديالكتيك والشعر والسياسة (١٩٨٨) باعتباره مكملاً لكتابه من وجهة أنه يعيد تفسير الدلائل الوثائقية التاريخية حول ظهور نظريات بريخت فيما أقوم أنا بإعادة تفسير النظريات ذاتها.
- (٥) فى هذا القسم الأول لم أتناول الاستقبال الأمريكى بهذا الاعتبار. مع ذلك فإنه يتم الإشارة هنا إلى النقاد الأمريكين المحدثين الذين يكتبون عن بريخت (مثل راينر ناجيل) وغيرهم ممن يكتبون فى مجلة New German Critique باعتبار أنهم يقدمون نسخاً منقحة من الاستقبال الإنجليزى. وليست هنا ، ربما لحسن الحظ ، أى دراسة منهجية تتبنى التقسيم المراحل لبريخت صدرت من أمريكا وتكون قابلة للتحدى. وهناك دراسة بيوجرافية لتقلبات حظ بريخت فى أمريكا أصدرها ليون (١٩٨٢) Lyon إلا أن تلك الدراسة ليست لها علاقة مباشرة بمشروعى النقدى.
- (٦) بهذا الشكل لا يرتبط عمل سبيرز (١٩٨٢) Speirs ، الذى تطرق فى كتابه مسرحيات بريخت المبكرة إلى وجهة نظر واحدة عن العلاقة بين ذاتية بريخت ونسخ الماركسية كما ارتبط بها ، بكتابات شتاينويج. ومن الواضح من الفصل الذى كتبه عن المسرحيات التعليمية أن تعامله معهم يسير فى المسار الذى كان سائداً قبل شتاينويج. الأكثر من هذا أن فرصة تقديم هذا الكتاب إلى القراء من الطلاب (وهم الموجه إليهم الكتاب p.4) تضيع للمرة الثانية.

(٧) هناك خمس نسخ مختلفة من هذه المسرحية (راجع شتاينويج b, ١٩٧٢). فيعد عرضها الأول عام ١٩٢٠ ، وهو العرض الذي احتوى على استبيان للمتفرجين (GW 17, p. 1034)، تم تقديم ما يقرب من ستة عروض وبعدها تم إيقافها على يدى الرقابة الاشتراكية القومية. وبعد الحرب كان من المناسب لبريخت ألا يرفع الإيقاف ؛ فلم يكن يرغب فى عرض المسرحية. وقد ذكر أنه قال لمخرجه المسرحى مانفرد ويكورث Manfred Wekwerth إن تلك المسرحية تمثل ما يتوقعه لمسرح المستقبل (انظر الفصل السادس من هذا الكتاب للتعرف على مسرحية هاينر مولر ماوزر^(*) Mauser كقراءة نقدية لمسرحية تطبيق الحد).

(٨) قدم شتاينويج (١٩٧٨) تلخيصاً مفيداً لمفهوم بريخت عن المسرحية التعليمية كما يلي:

(أ) المسرح التعليمى هو مسرح بدون جمهور.

(ب) المسرحية التعليمية تتعامل مع السلبيات ، بمعنى النماذج السلوكية غير الاجتماعية ، والتي يتم التعامل معها من خلال مواقف ونماذج كلامية وإشارات.

(ج) هذه المسرحيات لا تستهدف تقديم تطور للشخصيات ، ولكنها تقدم من زوايا متعددة التفسيرات المتناقضة لمواقف تتبع من مشكلة معطاة ، وكأنها تيمة موسيقية وتنويعاتها.

(د) لا يجب النظر إلى هذه المسرحيات باعتبارها نقاط إثبات عن طريق وسائل توضيحية فى النص.

(هـ) من الأفضل النظر إلى النصوص باعتبارها نماذج تجريبية تستنفر انتقادات وتعديلات اللاعبين فى سياق ممارساتهم على خشبة المسرح.

(٩) كتب ريتشارد بومجارت (١٩٨٧) Richard Baumgart فى مجلة Theater Heute ما يلي : فى

الوقت الراهن يبدو كتاب بريخت الأورجانون وكأنة كتب بواسطة راهب مبتهج ، أو طبيب ملائكى ، ماهر ، مسالم ، بناء ، لطيف ، يسير ، صالح - وتلك هى الصفات النموذجية للصيف الهندى (p.20).

(*) اسم لماركة مسدسات.(المترجم)

الفصل الثانى

بريخت بين النظرية والتطبيق

إعادة توظيف المسرح

ما هى مكانة ماركسية بريخت ونظرية المسرح المصممة لكى تنتشرها ؟ إن هدف النظرية الجديدة هو إظهار علاقات الإنتاج فى إطار العمل الذى يشكلها ، وبذلك يضع المستهلك فى اتصال مباشر بمراحل الإنتاج. لم يعد المؤلف مجرد مستحث مستتر ، ولكنه باحث عن تعاون المتفرجين بشكل مفتوح. والتغريب ليس مجرد "وسيلة جمالية" كما هو الحال مع الشكليين الروس الذين فتحت وسائل التغريب لهم أبواب فهم إمكانات الموضوع. أما بالنسبة لبريخت فهو أداة لتغيير الواقع وليس لتغيير الموضوع ؛ إذ إنه وسيلة اجتماعية تستهدف فك مغاليق تأثير الواقع فى ظل الرأسمالية البرجوازية. لقد قامت الأيديولوجية بالفعل بتشويه "الموضوع" ، وما يستهدفه بريخت هو حث المتفرج على تحفيز إرادة تغيير الواقع الاجتماعى الذى يواصل إفراز الموضوعات المشوهة ، بما فى ذلك الإنسان ذاته.

بدأ بريخت عام ١٩٢٨ فى دراسة الماركسية مع الماركسى التنقيحى كارل كورش (١٨٨٦-١٩٦١) الذى كان يركز على الجوانب الذاتية والفاعلة فى السياسات الماركسية باعتبارها جوانب مستقلة عن العقيدة التقليدية الحتمية. ولقد أشار بريخت إليه باعتباره "معلمه" (GW 20, p.65) ، ولكنه اكتشف أنه فعال ونشط فى النظرية أكثر منه فى التطبيق ، مما جعله يظهر بعض الإحباط. ومع ذلك فقد كان تعاونه مع كورش هو الذى أدى به

إلى تطوير مفهوم الديالكتيك ، ليس كمبدأ كوني تاريخي ، ولكن كمنهج نقدي تداخلي (Brüggemann.1973, pp.88-9). لقد كانت النظرية الماركسية موجودة في مفهوم بريخت عن المسرح من البداية ؛ فبدءاً من عام ١٩٢٠ اتخذ بريخت موقفاً نقدياً ضد المسرح التقليدي ، ثم سرعان ما انشغل بتطوير نوعين من المسرح : مسرح ملحمي مصمم للكشف عن المتناقضات في المسرح البرجوازي ، ومسرح تعليمي يستهدف تشوير المسرح البرجوازي (انظر الفصل الأول). وفيما بعد أصبح بريخت غير راض عن مصطلح "المسرح الملحمي" ، ولهذا فقد أعاد صياغة قواعده الأساسية لكي تتلاءم مع مشروعه الجديد المسمى "المسرح الديالكتيكي". وسوف أحاول التطرق إلى تلك الفوارق ، وإن لم يكن بشكل مبالغ في منهجيته ؛ لأن كتابات بريخت تتعارض مع مثل هذا التوجه.

إن نظرية بريخت ليست نظاماً مغلقاً ، ولكنها متناثرة في كتاباته في شكل أقوال ماثورة وشذرات شعرية وملاحظات عمل وتعليمات. ولهذا فإنه أمر خاطئ أن نعتبر الأورجانون الصغير للمسرح (١٩٤٨) ملزماً ، أو نعتبره مستودعاً للحكمة أو عدم الحكمة ، المتراكمة ، في حين أن كل وظيفته هي تقديم ملخص لمبادئ بريخت الجمالية عن المتناقضات. ومن الممكن أن نعتبره نموذجاً للشكل المتناثر الذي تظهر من خلاله النظرية وليس لمحتوى النظرية ذاتها. وسوف أتطرق الآن إلى فحص نماذج دالة من نظرية بريخت وممارساته ، في نفس الوقت الذي أواصل فيه التعمق في توضيح مفاهيمه الأساسية.

المسرح اللاأرسطي

في النصوص التي جمعت تحت عنوان "عن الدراما اللاأرسطية" (١٩٤١-١٩٣٣) يهاجم بريخت مفهوم التعاطف. ووفقاً لما يقوله فإن المحاكاة ، أو تقليد الفعل ، تستهدف إحداث تطهير يتم من خلاله تنقية المتفرج من خلال عاطفتي الخوف والشفقة. أما بريخت فيرغب في تحويل الخوف والشفقة إلى "رغبة في المعرفة" و"استعداد للمساعدة" (GW 15, p.301) ومن خلال هذه التركيبة الجديدة فإن بريخت يدعو إلى لذة الاكتشاف ،

بمعنى التعلم كمشروع للنهضة ، مع استبعاد الإحياء البرجوازي بوجود رغبة مبالغ فيها ، كما حدث في التطويرات الأخيرة لموضوع مسرحية فاوست (انظر Knopf,1980, p.441). إن بريخت لا يرغب في تقليل مكانة المعرفة إلى مستوى السلعة ، لكنه يرغب في مزاولتها بالمتعة في الوصول إلى الاكتشافات الجديدة ، كما يرغب في اقترانها بالاستياء من الوضع الراهن. هذه المعرفة تتحول إلى تطبيق عملي ، أى إلى إعادة ضبط متواصلة للمعاني تنتج من تفاعل تغيرات الاحتياج الإنساني مع موانع الطبيعة. إن المعرفة بالنسبة لبريخت هي تلك التي ينتج عنها سلسلة من تحولات العالم كما نعرفه. إن ما يسميه هو "النقد المرح" (GW 16, p.637) يعيد توجيه الفضول البرجوازي المبني على الاهتمامات الذاتية إلى قنوات تستطيع خدمة طبقة جديدة :

إن التوجه النقدي للمتفرج (صوب المادة وليس صوب التصرفات الحادثة لها) يجب ألا ينظر إليه ببساطة باعتباره توجهاً عقلانياً صرفاً ، مدروساً ، محايداً ، علمياً. إنه يجب أن يكون توجهاً فنياً ، منتجاً ، متفهماً. إنه يقدم في الفن تحول إنسانية صوب نقد عملي للطبيعة ، بما في ذلك طبيعة الإنسانية ذاتها . . . وكما أفهمه فإن هذا التوجه الجديد ، المتسائل ، النشط ، المكتشف ، لا يعد في أهميته ومداه ومحتواه المبهج أقل شأنًا من التطهير الأرسطي القديم^(١).

إن مسرح بريخت اللاأرسطي مصمم للدعوة إلى توجه جديد ، إلى طريقة مختلفة في المشاهدة يصل في نهايتها إلى "إعادة توظيف"^(٢) عملية التجسيد المسرحي كلها (بدءاً من عام ١٩١٨ عمل بريخت مع الرسام اللامع ومصمم المناظر كاسبار نهر الذي كان زميله في الدراسة). وهذا يعني أن الديكور المسرحي سوف يخضع لتغيير راديكالي من مشابهة التركيبات الجاهزة التقليدية إلى مشابهة تركيبات في طور التجهيز ، مما يتطلب تفسيرات جادة فيما يتعلق بوظيفتهم (انظر مقال "عن تصميم المناظر المسرحية في الدراما اللاأرسطية الجديدة" GW 15, pp.439-54). وأياً ما كانت

المهمات المسرحية المستخدمة فإن وجودها هناك لايجوز أن يستهدف خلق خلفية واقعية بل أشياء يجب التمثيل عليها. إن كل مسرحية تتطلب منظرها المسرحي الخاص الذي يعبر عن معناها المحدد. لقد تم استحداث نوع جديد من الستائر بدلاً من الستائر القديمة الثقيلة ، نوع لا يفصل خشبة المسرح عن المتفرجين ، وبذلك يتعارض مع المفهوم القديم للستارة كـ "حائط رابع" لخشبة المسرح يتلصص المتفرج على ما يجرى خلفها. وكثيراً ما تم التخلي عن استخدام أى ستائر؛ فالتركيز فى كل الحالات كان على العلاقة بين خشبة المسرح والمتفرجين باعتبارهم مشاركين فى إنتاج النص ، مع بقاء المتفرجين واعين بالعالم "الحقيقى" ، وبالتالي يصبحون قادرين على الحكم على استمرارية فائدة النص فى ضوء ما يجرى على خشبة المسرح.

فى مقال بعنوان "وصف تقنية تمثيل جديدة" ، وهو المقال الذى يقدم مصطلح "المؤثر التفرجى" (١٩٤١-١٩٣٥) ييلور بريخت مجموعة من الآراء المتعلقة بالجوانب التقنية فى مسرحه. هذه الآراء النظرية تتماشى مع نظرية المسرح الملحمى اللأرسطى ، وتؤكد أن نظرية بريخت لا تهتم فقط بفن الممثل بل أيضاً بفن المتفرج. وليس من الممكن تكرار الإشارة إلى أن التفرج بالنسبة لبريخت ليس وسيلة تقنية عارية من القيمة. إنه يعرف أنه استخدم فى ثقافات أخرى (GW 15, p.362) ، لكنه يصر على رغبته فى أن يُستخدم ، بشكل دياكتيكى ، كتعبير عن علاقة حقيقية ، وأن يتم توجيهه إلى ما يهم طبقة معينة منوط بها الدعوة إلى التغيير الثورى عن طريق الكشف عن الأشياء التى تجاوزها التاريخ :

إن المسرح ، الذى أصبح سياسياً أمام أعيننا ، لم يكن
لا سياسى حتى تلك اللحظة. لقد علمنا المسرح أن ننظر إلى العالم
بالطريقة التى أرادت الطبقة الحاكمة أن ننظر إليه.. أما الآن فإن
بإمكاننا ، بل ويجب علينا ، أن نقدمه وهو فى طور النمو والتغير
المستمرين ، نون أى قيود تفرضها طبقة بعينها ، لأن تلك القيود
ضرورية لمصالحها. إن الموقف السلبي للمتفرج ، وهو الموقف

الذى يتوازى مع سلبية الأغلبية العظمى من الناس فى الحياة ،
قد أفسح الطريق لموقف إيجابى^(٣).

إن المتفرجين يجب أن يتغير موقفهم إلى موقف متسائل ونقدى عن طريق التأكيد المستمر على خيالية المشروع المسرحى. إن المتفرجين لا يمكن أن يسمح لهم بنسيان أنهم يجلسون فى مسرح ، ومع ذلك فى الوقت نفسه يجب أن يمنعوا من استحضار نفس شبكة التوقعات التى يملكونها فى الحياة اليومية : إن حالة التلقى الإيجابية المنتجة يجب أن تحل محل أسلوب التلقى السلبي الاستهلاكي. نستنتج من هذا أن الشرط الأول للتغريب هو أن "خشبة المسرح وقاعة المتفرجين يجب أن يتطهرا من كل ما ينتمى إلى "السحر" ، كما لا يجب أن يتم خلق أى "مجال تنويم مغناطيسى" فيهما" (GW15, p.341). إن من الواجب تحييد نزعات الإحالة لدى المتفرجين عن طريق مجموعة لامتناهية من الوسائل الفنية (انظر الفصل الثالث). وعلى عكس الفهم الشائع ، فإن هذا لا يعنى أن على الممثل التخلي عن كل محاولاته لدفع المتفرجين للتعاطف ، لكنه يعنى أن عليه القيام بهذا بشكل مختلف : إنه لا يخلق تعاطفاً مع ذاته عن طريق إثارة فعل شخصي للتعاطف لكنه يخلق تعاطفاً مع شخص آخر عن طريق توضيح معضلة ذلك الشخص فى علاقاته مع الآخرين : "إن الإيماءة تظهر علاقة الناس بعضهم ببعض . إن هدف الشغل ، مثلاً ، لا يمكن أن يكون إيماءة ما لم تكن تشير إلى علاقة اجتماعية مثل الاستغلال أو التعاون"^(٤).

إن الواجب هو قلب كل عاطفة إلى الخارج ، وأن تظهر هذه العاطفة نفسها كشبكة من العلاقات الاجتماعية. والعاطفة التى يجب أن يستولدها الممثل البريختي لا يمكن أن تكون - بهذا الشكل - هدفاً فى حد ذاتها ، بل وسيلة إلى غاية. وسوف يستخدمها الممثل كإجراء تمهيدى (GW 15, p.342)، أو كقطع للمتفرج ، وهو شئ يذكرنا بنظرية فرويد عن "المتعة المقدمة" فى الفن (Freud, 1908, p.153)، مع فارق أن "السماح بمتع أكبر قادمة" ليس مرتبطاً بعملية إشباع الرغبات الذاتية الخاصة بل بالمشاركة فى الإنتاجية والتغيير فى مجالها العام. من هنا كان تركيز بريخت على أن يؤدي الممثل دوره وكأنه قارئ ،

وليس مؤدياً ، على وعى بالموثرات التي يتركها النص عليه. إن عليه أن يترك انطباعاً بأنه برغم قيامه بأداء فعل واحد فإن ذلك يتضمن اختياراً من بين أفعال بديلة ، بما فى ذلك الفعل المناقض لما يقوم به ، إن كل فعل هو نتاج لاختيار ؛ فهناك بدائل عديدة ربما تكفلت الايديولوجية بإخفائها ، وبعضها قد يكون بعيداً تماماً عن اعتبارات الإنسان ، لكن ذلك لا يعفيه من مسئولية عدم اختيارها. إن بريخت يعتقد أن ذلك هو الوقت المناسب لى يأخذ المتفرج تلك المسئولية على عاتقه.

إذن كيف يحقق بريخت هدفه المعلن بإشراك اهتمامات المتفرج النقدية ؟ وما مدى نجاحه فى هذه المحاولة ؟ فى هذا الفصل أود أن أشير هنا وهناك إلى نماذج من ممارسات بريخت ، مع مناقشة جوانب معينة من نظريته. وفيما يتعلق بمناقشة مسرحياته سوف أركز على ما أسماه هو الأمثلة Die Fable (*). وهو مصطلح فنى لا يمكن ترجمته بدقة : إنه مغزى القصة ليس فقط بالمعنى الأخلاقى بل بالمعنى الاجتماعى والسياسى أيضاً. إن الأمثلة لا تماثل فقط أحداثاً فعلية فى الحياة الجمعية لبنى الإنسان ، بل تتكون من وقائع مخترعة ، والشخص المسرحية ليست تمثيلاً بسيطاً لأشخاص أحياء بل يتم اختراعها وصياغتها كاستجابة لأفكار معينة ، إن الأمثلة هى "قلب العرض المسرحى" ، والمجموع النهائى لكل الأحداث الإيمائية" (GW16, p.695)، والإطار الذى تظهر كل وسائل التغريب من خلاله ، لا أن يشار إلى هذه الوسائل آلياً باعتبارها مؤثرات تخص خشبة المسرح. إن الكشف عن الأمثلة يعنى التلاحم مع خطاب النص^(٥).

إن واحدة من محاولات بريخت المبكرة لصياغة مسرح ملحمى تتجسد فى مسرحية أوبرا البنسات الثلاث (١٩٢٨). ومصدر مسرحية بريخت هو مسرحية جون جاي أوبرا الشحاذ (١٧٢٨) التى ترجمتها إليزابيث هاويتمان عامى ١٩٢٧-١٩٢٨ . ولكن فيما نجد أن الفعل فى أوبرا جاي تحدد الشخصيات الفردية نجده يتحدد فى مسرحية بريخت بواسطة الظروف الاقتصادية السائدة :

(*) تشير الكاتبة إلى أنها ستستخدم مصطلح Fabel برسمه الإنجليزى خلال كتابها كله ، وسنستخدم نحن كلمة "الأمثلة" ترجمة لها. (المترجم)

العالم فقير لكن الإنسان سيئ

يجب علينا أن نصوب إلى أعلى وليس إلى أسفل

لكن ذلك لا يمكن أن يحكم حياتنا^(١)

إن من الضروري الكشف عن الظروف الاقتصادية ونزع القناع :

انظر إلى سمك القرش بأسنانه الحادة كالأمواس

يستطيع الكل أن يستطلع وجهه المكشوف.

وماكهيث يحمل سكيناً ، ولكن

ليس في مكان مكشوف كهذا^(٢).

و زمن أحداث أوبرا جاي هو بدايات القرن الثامن عشر ، وهو القرن الذي شهد صعود البرجوازية. أما مسرحية بريخت فتقع أحداثها في الزمن الذي استقرت فيه تلك البرجوازية ، ولكن دون تحديد لحظة تاريخية بعينها. ومع ذلك فمن الملاحظ أن بريخت يقدم ذلك النوع من المجتمع البرجوازي الذي يعد مقدمة للمجتمع الذي سيحمل أهم سمات الرأسمالية في القرن العشرين.

وثيمة المسرحية هي البرجوازي باعتباره لصاً ، ولكن ثيمتها أيضاً هي اللص باعتباره برجوازياً. والنظام البرجوازي يبنى ويعتمد على النظام القائم الذي يرى في كل موضوع ، سواء أكان إنسانياً أم غير إنسانى ، سلعة تسمى باسم آخر أكثر جاذبية ، كما أن البوليس يظهر وهو يحمى هؤلاء الذين يكونون ذلك النظام بدلاً من حماية هؤلاء الذين سيكونون ضحايا له.

وماكهيث رجل أعمال يعيش على حساب مستخدميه ، وهم عصابة من اللصوص الصغار. وهو يدخل في علاقات عمل مع رأسمالى يدعى بيتشوم ، وفي زواج مزيف مع ابنته بولى. وتقوم جينى ، وهي عاهرة يقوم هو بتسريحها ، ببيعها للسلطات انتقاماً منه ، وهي بذلك توضح القيمة السلعية للرجال والنساء على حد سواء. فهي تنظر إليه ، كما

تنظر إليه بولى زوجته المزيفة ، باعتباره ملكاً لها ؛ فهي تعتمد على زيارته المنتظمة لبيت الدعارة بعد ظهر كل خميس. والمرأتان تنتظران إليه باعتباره ملكاً لهما ، كما أن كلاً من العاهرة والابنة البرجوازية معروضتان للبيع : فتحت قناع العاطفة المضحكة يظهر بريخت كل الناس باعتباره نتاجاً للنظام ، بينما هم يتواطئون معه فى الوقت ذاته.

وبالمثل فإن الشحاذ يصبح سلعة ، أو ضحية للمجتمع ، يبيع بشاعته كما تباع النسوة حسنهن. وفى نسخة بريخت من هذه الأوبرا فإن الشحاذين لا يسمح لهم حتى بالاحتفاظ باللهبات التى يحسن بها إليهم ، ولكن عليهم أن يسلموها إلى بيتشوم نظير أجر منتظم. وشخصيتا ماكهيت وبيتشوم توضحان بشكل كوميدى مبدأ النشاط الرأسمالى : الحط التدريجى من قدر الرجال والنساء إلى مستوى السلعة ، بينما يطلب منهم فى الوقت ذاته تسليم ثمار جهدهم الاغترابى. ورغم ذلك فالأسطورة القديمة تأتى فى النهاية لإنقاذ العصاة : عفو من رسول الملك يأتى على ظهر حصان. وفى كل الأحوال لا يستطيع النظام البرجوازى أن يتخلى عن ممثليه ، ووسيلة التغريب هذه تعد جزءاً عضوياً من الأمثلة.

والنقاد الماركسيون يرون هذه المسرحية تافهة ، ووجهة نظرهم أن العناصر الهزلية تحبب الجمهور البرجوازى فيها ، وهذا يعنى نفى أى قيمة نقدية حقيقية عنها. أما النقاد البرجوازيون فيمتدحونها لما يعتبرونه مقولة عامة عن طبيعة الإنسان فى ضراوتها الذئبية الحاضرة دائماً :

**ما الذى يبقى الجنس البشرى حياً ؟ فالحقيقة أن الملايين
يتم تعذيبها وخنقها وعقابها وإسكانها وقمعها بشكل نورى^(٨).**

ولسوء الحظ فيما يتعلق بنوايا بريخت ، ولكن ربما ليس فيما يتعلق بالنجاح الجماهيرى ، فإن أشعار كيرت فيل Kurt Weill الفاتنة كان لها آثار تجاوزت مضمونها ؛ فقد لعبت دور المخدر ، وتم استقبالها كأغانٍ شعبية. وقد أظهرت تعليقات النقاد فى زمن بريخت الأوضاع القطبية المنقسمة بين الشرق والغرب (كما أشرنا فى الفصل الأول) :

أما المحاكاة الساخرة الاجتماعية أو السياسية فلا أثر لها . . .
والنتيجة النهائية هي خليط متنوع ومسلٍ. إن بريخت يحاول
بنجاح ، وربما ليس للمرة الأولى ، إحياء قطعة قديمة ، مستخدماً
رطانة العصابات وأوساط المحتالين بمهارة. وقد أدى هذا إلى
افتتان المتفرجين بها. (Die Rote fahne, 1928 ؛ في Wyss, 1977, p.83)

[من عشرين سنة مضت] حياً المرء مسرحية ماك-السكين
بأبواق الانتصار ، أما اليوم فإن المرء يحتفى بها كنتاج شاعري
(Dichtung). وفي السابق كان المرء يشعر في عدوانيتها تعبيراً
عن الحالة الاجتماعية ، أما اليوم فإن المرء يفهمها كمسرح ،
كلعب ، كمرح. (Wyss, 1977, p.87؛ Münchner merkur, 1949)

وقد اكتسب عرضاً حديثاً للمسرحية (المسرح القومي البريطاني ، ١٩٨٦) ، وأصبحت
له صلة جديدة بالواقع بسبب ظاهرة البطالة ، وذلك لأن "الشحاذين" عكسوا بوضوح
المواقف التي يجب تبنيها في ظل نظام يتوقع منهم أن يتصرفوا كما لو أن منطلقات
التعامل معهم طيبة ، كما أن التقاتل بين العاهرة جينى والزوجة بولى ارتفع فوق مستوى
الألفاظ الرخيصة ، مبيناً أنه ليس مجرد غيرة امرأتين ولكن إنسانتين متنافستين على
بطل برجوازي ومحكوم بالعشبية على أفعالهما ، فواحدة توجه مظلة يدوية إلى الأخرى
التي ستكون حاملاً ، والأخرى تسمم طعام غريمتهما ثم تبعده عنها حين توحد بينهم
العواطف. والتأكيد على المسخرة يشير إلى افتقار المعنى بشكل عام في مثل هذه
التوجهات. ولكن كما يظهر العرض الأول للمسرحية فإن عناصر التغريب تم
امتصاصها بسهولة في المسرح القديم. وقد كان الاحتياج واضحاً لنموذج أفضل
لتحقيق ممارسة أكثر قوة. ويرغم هذا ، فإن نجاح أو فشل المسرح البريختي لا يمكن
أن يعود كاملاً إلى النص ، إلا إذا كان متضمناً الجمهور كعنصر فاعل داخله.
فلا يوجد كاتب مسرحي - مخرج يستطيع أن يعمل في جانب واحد بعيداً عن الجانب
الآخر ، كما يثبت كتاب بريخت حوارات المسينجكاوف ذلك بوضوح.

النموذج الملحمي

باستخدام مصطلح "الملحمي" فإن بريخت ينحت تعريفاً يتجاوز المفهوم التقليدي للجنس الأدبي. إن الملحمي (das Epische) ليس فقط غير مرتبط بجنس بعينه بل يمكن العثور عليه في أجناس أخرى ، حاملاً معه إيحاعه بالمسافة القصصية. وهكذا تتخلى الدراما عن إحدى سماتها النوعية وهي سمة التشويق ، مع تأثيرها الملازم بإغراء المتفرج بالتوحد بالذاتي المحض وما يترتب عليه في النهاية من ضمان التفريج الوجداني. وبدلاً من ذلك تبدأ خشبة المسرح ليس فقط في القص بل أيضاً في التعليق والنقد انطلاقاً من وجهة نظر لا ترتبط بالضرورة بالفعل الآتي.

إن السمة المميزة للمسرح الملحمي هي توضيحها لإنتاج النص. ومبدأ بريخت الجمالي يعتمد على وجهة نظر في النص ، وهي وجهة النظر التي أصبحت من لزوميات نظرية مابعد البنيوية : النص كفضاء للإنتاج المسرحي الذي يحتوي المؤلف والقارئ و"الآخر" الذي هو التاريخ بالنسبة لبريخت. ولكي يوصل بريخت القدرات الكامنة للنص إلى المتفرج فقد كان عليه أن يخلق مسافة قصصية بتقنياته في الكتابة والتجسيد المسرحي والتمثيل والإخراج ، كما سبق وأشارت. إن على المسرح كله ، وليس النص أو الممثل أو العرض المسرحي فقط ، أن يغير من شكله ، كما أن على المتفرج أيضاً أن يغير من موقفه. إن الاعتراض المتكرر للقص يعمل على خلق مسافة بين خشبة المسرح والمتفرج. إن التشبيه القائل بأن "الدنيا مسرح كبير" هو تشبيه قائم على رأسه ؛ لأن هذا بالنسبة لبريخت لا يعني ضمناً أن المسرح يماثل الدنيا ، وإنما يعني أن خيالية الحياة ، أو قابلية إعادة كتابة نص التاريخ ، تقدم نموذجاً للمسرح.

لقد احتلت مقالة "مشهد الشارع" (١٩٢٨) (GW16, pp.546-58) مكاناً متغيراً في كتاباته (راجع ملاحظات GW16, p.5). إن هذا المقال الذي يتخذ عنواناً فرعياً هو "نموذج أساسي لمشهد من المسرح الملحمي" يشهد بوضوح على إعجاب بريخت بالنماذج التي يمكن أن تستخدم كنظائر لنماذج العلوم الإمبريقية ، والتي تمكنه من التوضيح بشكل مختزل الوظيفة الأيديولوجية لما يسمى بالإجراءات "الطبيعية". إن

”مشهد الشارع” يشير إلى ”المشهد الطبيعي” الذي يحدث في الشارع بعد أن يقع حادث ، ثم يقوم ضحايا وشهود مختلفون بمحاولة إعادة بناء الحادث لأحد المارة أو للبوليس بشكل يطابق ما حدث. إن المواقف والإيضاحات والمناقشات الناتجة ، من وجهة نظر بريخت ، تكون شبيهة بالمرح الملحمي ”المصطنع” (GW 15, p.557)، وبرغم ذلك فإن هذه المواقف والإيضاحات والمناقشات توضح في الوقت ذاته أن ما أسماه ”المرح الملحمي” ليس اختراعاً إراديّاً يحل محل المسرح ”الطبيعي” ، فلا وجود لمثل هذه التفرقة. فكل من المسرح الملحمي و”الطبيعي” فيهما ممثلون يظهرون قضاياهم ومشاهدون مستغرقون في الأحداث ومستعدون لتقمص دور الحكمين. وفي كل من الحالين هناك تفاعل بين الفن والحياة ؛ فالتجربة يتم ”تكرارها” ومسرحتها ولا يتم محاكاتها كما لو كانت تحدث لأول مرة.

كيف إذن يعمل التشابه ؟ إن شاهد العيان يقوم بأداء رواية درامية لمجموعة من المارة، موضحاً ، بمساعدة الإيماءات ، كيف حدث الحادث من وجهة نظره. وهنا يؤكد بريخت على اصطلاحية القص وعلى العناصر المتعلقة بإجراءات الإنتاج المسرحي :

إن عرض ممثلي الشارع يحتوى على سمة التكرار ،
فالحادث قد وقع فعلاً وما يتم هنا هو مجرد تكرار . . .
والعناصر التي تم التدريب عليها ظاهرة بوضوح وهي عناصر
النص المحفوظ والأنوات جميعها والاستعدادات كلها^(٩).

إن عارض الشارع يجب أن يظهر الواقعة وهو على مسافة معينة ؛ فلا يجب عليه أن يتوحد مع أسلوب الآخر ، بل يجب أن ”ينقل قوله” بما يتيح للمتفرج أن يرى الفارق بين من يتحدث وبين المنقول عنه : ”يجب عليه ألا ينسى ، أو يدع الآخرين ينسون ، أنه ليس الموضوع ، بل إنه المؤدى” (p.553). وهذا يشجع المشاهد على التوحد مع المؤدى بدلاً من الشخصية التي يؤديها ، محاولاً الوصول إلى الطريق الذي يكتمل به معنى الحادث : ”إن هدف العرض المسرحي هو تسهيل تقييم الواقعة” (p.558). إن الممثل البريختي سوف يكون منحازاً بالطبع ضد نظام الحكم السائد ، وسوف يظهر متعمداً

ما يبوح به ممثل الشارع غير متعمد : إن الأيديولوجية الرأسمالية تحدث تأثيراتها فوق خشبة المسرح وبعيداً عنها ، ولكن تمثيل كل منهما سوف يكون مختلفاً عما يمارسه المسرح الإيهامي ؛ لأن إيماءات الراوى الملحمي لن تكون محاكية بل مفسرة.

وفى "مشهد الشارع" يكون للعرض هدف مادي هو الكشف عن ظروف الحادث ، وبالتحديد من هو المسئول من بين الأسباب والمسببات. وربما تكون النتيجة مؤثرة فى تقدير التعويض للضحية ، بكل ما يعنيه ذلك من تداعيات ؛ فالسائق قد يتعرض للطرد أو إلى فقدان رخصته ، وربما إلى حكم بالسجن ، والضحية قد يدفع فاتورة أكبر للمستشفى ، وقد يخسر وظيفته أو يتعرض لعاهة مستتمة ، وربما فقد لياقته للعمل كلية (p.550).

ومسرح الشارع الطبيعى والمسرح الملحمي الفنى يتشاركان فى حقيقة أن العرض المسرحي يتم لغرض اجتماعي ، وأن له دلالة اجتماعية. ومسرح بريخت هو محاولة للتدخل الاجتماعي الذي يستهدف إظهار أن القوة الحاكمة لا يمكن تحملها ، والذي يعمل كمحرك للإجراءات النقدية للتحليل ، فيما نجد المؤلف والمشاهد مشتركين على قدم المساواة فى تحدى النص. وشأن "مؤدى الشارع" سوف ينظر المشاهدون إلى "الشخصية" فى سياقها الاجتماعي والسياسي :

إن شخصية الإنسان الذي يتم تمثيله يجب أن تبقى ، بالنسبة لممثل الشارع ، كما لا يستلزم التحديد تماماً. ففي حدود معينة يمكن لها أن تكون بهذا الشكل أو ذاك ، فذاك ليس مهماً. ما يجب أن يهم المؤدى هو مواصفات قابلية التعرض للحادث وقابلية مقاومته^(١٠).

وأن يكون المرء مقاوماً للحادث معناه أن يكون على وعى بنوع الأيديولوجية التي تحدد أفعال الإنسان فى إطار البنية الاجتماعية. إن إيماء *gestus* الراوى سوف يكشف عن درجة القهر الذي يتعرض له (للتعرف على مزيد من تحليل هذا الموضوع فى سياق مخالف ، انظر Wright, 1987).

والمسرحية التي تستجيب جيداً لهذه القياسات الملحمية هي مسرحية الرجل هو الرجل (١٩٢٦) التي كتبت قبل أوبرا البنسات الثلاثة ، ولا يمكن تجاوزها بسهولة. ومن خلال كتابة هذه المسرحية وتجسيدها بدأ بريخت في تطوير مؤثرات عديدة لتعقيد ثيماته وأفكاره من خلال : الأغاني والنصوص المقحمة والإحالة الذاتية والتقديم الذاتي الشخصيات. إن أمثلة هذه المسرحية تركز على تحولات أحد الأفراد من خلال إقحامه في سياق جمعي. فنحن نرى جالي جاي في البداية كحمال ثم نراه جندياً في النهاية. وهناك وجهان لفهم ثيمة هذا التحول : فقدان التعيين الفردي الذي يعانيه جالي جاي كدليل على أثر العصر (عصر الإنتاج الضخم) والحصول على هوية جديدة تتطلبها عضويته في الجماعة. وربما يكون هناك استجابتان مختلفتان لوجهة النظر المزبوجة هذه ؛ فالجانب البرجوازي ربما يرى المسرحية كتحذير ضد مثل هذا التحول ، وتلك هي الكيفية التي تم استقبال المسرحية بها في معظم الأحيان ، أما الجانب الشيوعي فيمكن أن ينظر إليها كتأكيد بأن تعريف الفرد لا يتم من خلال معارضته بالجماعة ، ولكن من خلال مساندتها. والعنصر "الكوميدي" ، كما أسماه بريخت ، ينحو إلى معارضة وجهة نظر بالأخرى.

وجالي جاي هو حمال من كيلكوا Kilkoa القديمة ، وهي ميناء هندي. وحين ترتفع الستار نرى زوجته تقشر البطاطس وهو يجلس بجوارها ، والصورة هنا إيماة gestus معبرة عن قناعة البرجوازية الصغيرة. فمن الواضح أنه قانع بموقفه ، ولكنه يريد أن يرضى رغبته إرضاءً كاملاً عن طريق شراء سمكة بالسعر المناسب لدخله وموقعه. وفي الطريق إلى السوق يلتقي بثلاثة جنود سكري من جيش الاحتلال البريطاني ، يهربون بعد أن اقتحموا معبداً هندياً. وقد فقد الثلاثة زميلاً لهم أثناء الهروب ؛ لأنه فقد خصلة شعر في محاولته للهروب ، ولهذا تم التخلي عنه حاملاً دليل إدانته وهو الجزء العاري من رأسه. ويوافق جالي جاي على الطول محل هذا الجندي أثناء التمام ، وبذلك يتم إخفاء الجريمة ، وهو يرتدي الزي الرسمي ، ويحمل الاسم الجديد جيرايه جيب Jeraiah Jip في مقابل بعض السيجار والبراندي.

وفى الحقيقة فإن جالى جاى يبدو مقدراً لمثل هذا التحول ؛ فهو بطيء - قيل إنه لا يعدو أسرع من قطار البضائع - ولا شىء لديه ليخسره ، وهو أفقر من أن يوفر ثمن رفاهة تحقيق الفردانية. وهكذا فإن الحصول على مكان فى معسكر جماعى يظهر باعتباره مكسباً بالنسبة إليه .

إن هناك استجابة نقدية جاهزة للمسرحية ، وهى النظر إليها باعتبارها ممثلة لحركة فنية اشتراكية تسمى "الموضوعية الجديدة" ، وهى الحركة التى تظاهرت ضد موضعة الفرد وقدمت الرجال والنساء باعتبار أنهم محكومون كلية بالظروف الخارجية. ولكن ما يظهره بريخت حقيقة هو أن الأشياء ، بما فى ذلك البشر ، هم نتاج علاقات الإنتاج التى يكونون جزءاً منها. وتلك الإيماءة الأساسية Grundgestus قارة فى فاصل المسرحية المسمى "جلد الفيل" ، وهو عبارة عن صورة هزلية يتم فيها خداع جالى جاى حتى يقوم ببيع فيل تنكرى ، يجسده جنديان تغطيهما خريطة ضخمة. ويوافق جالى جاى على وجوب أن يكون الفيل حقيقياً بمجرد ظهور مشتر فى المشهد : "الفيل فيل ، خاصة عندما يكون معروضاً للبيع" (GW1,p.343). ويبيع جالى جاى الفيل ، وبناء عليه يتم الكشف فوراً عن زيفه كسلعة ، بل ويستخدم كسلاح لتهديده : وهكذا يكون مضطراً للاحتفاظ بهويته الجديدة ليتجنب الاتهام ببيع ممتلكات الجيش تحت غطاء التزييف. وما يتم توضيحه هنا ليس فقط أن الإنسان يمكن تحويله مثل الشىء ولكن أيضاً أن لا شىء له قيمة فى ذاته (مثل فيل جالى جاى) ، إلا القيمة التى يكتسبها حين يوجد المشتري المستعد لإعطائه قيمة ، وهو بهذا يحوله إلى سلعة.

إن جالى جاى يحصل على شخصية جديدة عبر الإنتاج والفاعلية ؛ فهو يتعرض لإعادة التجميع كما لو كان محرك سيارة (p.336) ، ويتحول إلى "آلة قتال بشرية" (p.376). وعن طريق هذه الوسائل يتخلص بريخت من المفهوم القديم عن الفردانية. وعلى عكس جالى جاى نجد الجاويش (بلودى فايف) الذى اكتسب سمعته من خلال فعل إجرامى : قتل خمسة جنود فى سبيل اختبار بندقيته. وهو يتخذ سمت "شخصية" ليست له ، بينما هو فى حقيقته برجوازي يتخفى داخل زيه العسكرى. ودليله الوحيد

على الفردانية هو قدرته الجنسية غريبة الأطوار (وهي تظهر حينما تمطر السماء) ،
وهي القدرة التي يضحي بها في فعل غير بطولي هو خصي الذات ، وذلك حتى يتمكن
من الاحتفاظ بذاته العسكرية.

وإعادة تجميع جالي جاي تظهر بشكل ساخر ، ورغم ذلك فهي مرتبطة بالمبدأ
الاقتصادي لعصره. إن مسرحية بريخت ليست تعبيراً عن "الموضوعية الجديدة" ،
وإنما هي توضيح لقوانينها : الإنسان لا شيء بون علاقات اجتماعية/اقتصادية ، وهو
يصبح فرداً في حالة واحدة ، وهي أن يوضع في إطار هذه العلاقات. ورغم ذلك فإن هذه
العلاقات ليست علاقات بشرية في المقام الأول ، بل علاقات للأشياء والمنتجات التي
تتضمن الرجال والنساء أيضاً. إن الرجل يتحول إلى زى رسمي ، مادياً ومجازياً ،
وبذلك يكون الجيش مثلاً ، لكن الجيش أيضاً صورة منعكسة راديكالية للمجتمع
البرجوازي (كما يعرض بريخت ذلك في مسرحية طبول في الليل ، ١٩١٩ ، وفي
مسرحية الأم شجاعة يظهر بريخت أن الحرب استمرار لعالم الأعمال البرجوازي).
وبهذه الطريقة يتم الكشف عن وهم الفرد البرجوازي.

"المرءة الواحدة لا شيء" (p.314) ، هذا ما تقوله الثيمة الهادفة للمسرحية ؛ فكما في
الرياضيات فإن السلسلة وحدها هي التي تحدد المعنى. "الإنسان لا أحد. فالإنسان
يجب أن يخاطبه إنسان آخر" (p.360 & p.362) ؛ فالإنسان يحقق وجوده عبر لغة
الجماعة ، عن طريق مناشدته أن يشغل مكاناً معيناً ؛ فالهوية ليست موجودة من لحظة
الميلاد ، بل إنها تنتج من خلال نظام دال. وهنا في هذه المسرحية يتم إعادة تجميع
جالي جاي في المعسكر باعتباره "آلة قتال بشرية" (p.376). وفي تقديم لاحق للمسرحية
يكتب بريخت : "إن جالي جاي بالفعل لا يصاب بأذى بل يحقق مكسباً" (GW17, p.978).
إن بريخت يريد أن يوضح أن تطور الرأسمالية ، بتركيزها على الجماهير هنا ، تقدم
إمكانية جديدة في تحديد الهوية الإنسانية. وكما سنرى في الفصل الرابع ، فإن
بريخت قد وضع آمالاً كبيرة على ثقافة تتوجه إلى الجماهير العريضة ، ولكن ورغم وعيه
بسلبياتها فإنه حتى تلك اللحظة لم يكن لديه فكرة عن الفاشية واستغلالها للوعي

الجمعى ، والتي نتج عنها سوء استخدام آلة القتال البشرية. لقد تجاوز بريخت أصداء لاكان فى موضوع الإنسان كدال على إنسان آخر ، أو تم تنحية هذه الأصداء ، أياً ما كانت التسمية الصحيحة ، عن طريق إيمان بريخت العميق فى التاريخية المؤقتة لأى نظام وفى صراعه طوال حياته المتمثل فى تحديه لأى أنظمة ثابتة. فالماركسية بالنسبة إليه كانت صيغة للتحليل النقدي يمكن أن تنقلب على ذاتها ؛ فمفهوم النظام المجاوز للذات كان يمكن أن يكون بغيضاً لديه.

الرجل هو الرجل مسرحية كوميدية تتلاعب بمادتها بطرق عديدة ؛ فالمتفرجون يتم مخاطبتهم ، والفعل يتم التعليق عليه ، والشخص يتحدث عن نفسها بضمير الغائب ، واسم بريخت مذكور فى النص ، وهناك عنصر كبير من التهريج المستخدم كأسلوب لضرب المثل ، وجالى جالى نفسه يتفكر فى حظه المتقلب. وبريخت هو ضارب المثل ؛ فهو مخرج المسرحية داخل المسرحية ، يباعد المتفرجين عن الأحداث الجارية على خشبة المسرح ، ويقدم تلك الأحداث مع الدرس المستفاد ، وهو أن الواقع فى المسرح يتشابه مع الواقع فى الحياة طالما أن التدخل فى الحالتين يمكن أن يتم ، وطالما أن الأحداث يمكن تقديمها وإعادة تقديمها بشكل مختلف.

وقد كان استقبال هذه المسرحية أكثر بلاغة من ذلك الذى صاحب أوبرا البنسات الثلاثة ، فلم يكن هناك تأييد غير مسبب ، ولكن كان هناك فهم واضح للموضوع :

لقد نجح بيرت بريخت بوضوح فى تقديم الشخصيات غريبة الأطوار *charakterköpfe* - كما يشير مصطلحه. والشخصية غريبة الأطوار" هى تشويش للنموذج الإنسانى الاعتيادى بما هو شخصى وفردانى. "إن البهجة الأعظم للجنس البشرى" لم تعد الآن هى الشخصية - كما كان يمكن أن يسميها جوته. وما دام جوته وأضرابه عنصراً نادر الوجود فى تكوين الجنس البشرى فليس بوسع المرء أن يخالف بريخت كلية حين يحاول العثور على الخلاص للإنسان السائد من خلال نموذج قياسى.

(Frankfurter Zeitung, 1926) فى كتاب (Wyss, 1927, PP.53-4)

نحو مسرح جدلى

والآن سوف نحاول الانتقال من المسرح الملحمى إلى المسرح الجدلى. ومن وجهة نظرنا ورأينا فإن تطبيقات المسرح الملحمى - بل ومفهومه الكامل - لم تكن غير جدلية بأى حال من الأحوال ، كما أنه لا يمكن للمسرح الملحمى أن يُقدم بون عنصر ملحمى. ورغم هذا فإن فى ذهنتنا تحولاً ضخماً^(١١).

ما الفارق ، إذن ، بين الملحمى والجدلى ؟ وما الذى يجنيه بريخت بتسمية هذه النصوص الجديدة "جدليات فى المسرح" ؟ (1951-6) (GW 16, PP.869-941) . لقد شعر بريخت بأن مصطلح "الملحمى" لم يقدم تعريفاً مضبوطاً للحالة المتغيرة للأشياء. وقد كتب سلسلة من الملاحق لـ "الأورجانون الصغير" ؛ لأنه اعتقد أن "الملحمى" كان تصنيفاً شكلياً للغاية لنوع المسرح الذى كان يحاول أن يحققه ، منذ تسببت معارضته بالمسرح "الدرامى" فى كثير من سوء الفهم. ورغم أن المسرح الملحمى كان الشرط الضرورى للمسرح الجدلى فإنه لم يكن قادراً بذاته على إطلاق طاقات الإنتاج والتحول فى المجتمع ، وهى المكن الحقيقى لمصادر البهجة (GW 16, P.870) .

هنا يأتى دور المسرح الجدلى كصيغة للتجسيد المسرحى قادرة باستمرار على كشف المتناقضات فى الأحداث والأشياء التى تختارها للتقديم :

هذه التقنية تسمح للمسرح بالإفادة من المنهج العلمى الاجتماعى الجديد الذى يسمى المادية الجدلية. إن هذا المنهج يتعامل مع المواقف الاجتماعية باعتبارها مواقف فى طور التكون ، وهو يبحث عن كل متناقضاتها بهدف الكشف عن قوانين حركة المجتمع. إن هذا المنهج لا ينظر إلى شىء باعتباره معطى ثابتاً إلا إذا كان فى حالة صيرورة ، أو بمعنى آخر ، إلا إذا كان فى حالة تناقض مع ذاته. وهذا ينطبق أيضاً على تلك المشاعر والآراء والمواقف الإنسانية التى تعكس حياة البشر المشتركة فى أى وقت من الأوقات^(١٢).

هذه المتناقضات ليست متعارضة جوهرياً ؛ بل إنها تشير إلى الشيء ذاته في الوقت نفسه من خلال أوجهه المتناقضة (وتعد مسرحية بريخت "إنسان سيتزوان الطيب" نموذجاً دالاً في هذا السياق). إن المتناقضات تكمن في أى موقف متعين ؛ فليس هناك معنىً موحداً أو متفقاً عليه. والمتناقضات تظهر باعتبارها تعبيراً عن الشروط الاجتماعية المقدمة ، بل إنها في الحقيقة شروط قابلية التقديم ذاتها. وافترض ضرورة وجود وحدة مبنية على الأمل العقيم (شأن الأنا في طور المراة عند لاكان) القائل بأنه ما دام هناك انقسام فلا بد أنه كانت هناك وحدة ، لكن الأفراد هم الذين ينتجون المتناقضات وبالتالي فإن العالم لا بد من أن يكون موضوعاً للنقد والتغيير. والإجراءات الجدلية تشير إلى العلاقات بين الأفراد وعلاقاتهم المتناقضة في الحياة الاجتماعية.

إن عروض المسرح البرجوازي دائماً ما تستهدف تلطيف المتناقضات ، وإلى خلق تساقق مزيف ، وإلى تقديم الصفات المثالية. فالشروط الموضوعية تقدم كما لو كان من المستحيل تقديمها بشكل آخر. . . وإذا كان هناك أى تطور فهو دائماً تطور مضطرب، لا يهتز أبداً ، وهذه التطورات دائماً ما تحدث داخل إطار محدد لا يمكن اقتحامه^(١٣).

لقد شعر بريخت بأن المسرح الملحمي ، عن طريق تركيزه المستمر على الوسائل التقنية التي وفرتها التكنولوجيا الجديدة ، لم يستطع أن يضع نصب عينيه وظيفة تلك الوسائل ، ولا أن استخدامها في المقام الأول كان يستهدف الملاحظة النقدية واستنفار الفعل في المجال الاجتماعي. إن الأورجانون الصغير للمسرح الذي كتبه بريخت كثيراً ما يُشار إليه بأسلوب برامجي ، أى كقائمة من التعريفات والتوصيات ، وقد سجل بريخت وجهة نظره فيه بشكل ملخص في حوارات المسينجكاف :

بشكل أو بآخر أكملت الأورجانون الصغير للمسرح ، وهو ملخص قصير لـ "المسينجكاف". الفرضية الأساسية : إن نوعاً معيناً من أنواع التعليم هو أهم أنواع المتعة في عصرنا ، ولهذا

السبب يجب أن يلعب دوراً كبيراً في مسرحنا. بهذه الطريقة استطعت أن أتعامل مع المسرح باعتباره مشروعاً جمالياً ، ولهذا كان من السهل على وصف الابتكارات العديدة. وبهذه الطريقة يخسر الموقف النقدي المتعلق بالعالم الاجتماعى بغض اللاحسى ، والسلبى ، واللافنى ، وهى الأشياء التى استخدمتها الجماليات السائدة فى السيطرة عليه^(١٤).

وتعد حوارات المسينجكاوف (١٩٢٧-١٩٥١) بحق أهم إنجازات بريخت ، وإن لم يتم مناقشتها كثيراً ربما بسبب طولها (GW 16, PP.499-650) وكلمة مسينجكاوف فى العنوان الألمانى تعنى "مزاد النحاس" ، وهى استعارة تعتمد على قصة (يقصها متحدث على آخر) تدور حول نزاع بسبب بيع بوق Trumpet:

إن خصوصية غرضى تستوقفنى لدرجة تجعلنى غير قادر إلا على مقارنة نفسى مع رجل ، يتاجر ، مثلاً فى مخلفات المعادن ، ولذلك يتجه إلى فرقة موسيقى نحاسية لا يشتري بوقاً ، بل ، دعنا نقول ، مجرد نحاس. إن بوق العازف مصنوع من النحاس ، أوقيات عديدة من النحاس. على أى حال ، تلك هى الطريقة التى غزت بها مسرحكم للعثور على أحداث تقع بين الناس ، كتلك التى تحاكونها بطريقة أو بأخرى حتى ولو كانت محاكاتكم لغرض مختلف تماماً عن إرضائى. ولكى نبلور ما أقول إننى أبحث عن أسلوب للعثور على أحداث تجرى بين الناس لكى يتم محاكاتها لغرض بعينه ، وقد سمعت أنكم تقدمون مثل تلك المحاكاة ، والآن يحذونى الأمل فى معرفة ما إذا كانت تلك المحاكاة هى التى أستطيع استخدامها^(١٥).

هنا يمثل البوق المسرح بمفهومه القديم ، ويمثل النحاس المادة المسرحية التى سيُعاد توظيفها. إن التاجر الذى يريد شراء النحاس يعنيه قيمة النحاس فقط ولا تعنيه

قيمة البوق ، ولذلك إذا عرض عليه البوق فلن يهتم بقيمته كأداة موسيقية. وبنفس الطريقة فإن "الفيلسوف" فى حوارات المسينجكاوف (وهو الذى يقص القصة) لا تعنيه عظمة أو هالة فن درامى معين ، ولكن يعنيه إمكاناته كمادة تصلح لوظيفة مغايرة ، وبالتحديد ما يمكن أن يقدمه المسرح القديم لمسرح جديد ، يسميه بريخت "مسرح" لكى يفرقه عن ذلك القديم. وأكثر من ذلك ، فإذا كان البوق "فنًا" والنحاس "مادة" يظل السؤال مطروحاً عن المدى الذى استطاع به الفن القديم أن يكون منصفاً للواقع. إن الفيلسوف يعنيه ما يتم تقديمه ، لا التقديم ذاته. إن قيمة التقديم تعتمد على الدرجة التى استطاعت بها أن تمسك ، بكل الوسائل الممكنة ، تلك الحقيقة المتأرجحة للحظة الراهنة.

إن النزاع الحادث فى حوارات المسينجكاوف يتشارك فيه فيلسوف ، ودراماتورج (مستشار مسرح عام) ، وممثل ، وممثلة ، وهم يعقدون لقاءات لمناقشة ما يمكن عمله لتحقيق فن مسرحى جديد. وهذه المجموعة من النصوص لم تحدث خلافات فى استقبالها كما حدث مع الأورجانون الصغير ، وربما يعود ذلك إلى شكل الحوار الذى كتبت به ، وهو الحوار الذى كتب لكى يجسد على خشبة المسرح (وقد قام مسرح البرلنير إنسامبل بتقديم أجزاء منه عام ١٩٦٣). وفى حوارات المسينجكاوف يقدم بريخت معياراً نقدياً أيديولوجياً للمسرح التقليدى ، مطلقاً وظيفته الاجتماعية وتأثيراتها. إنه لا يكتفى بمجرد فحص التأثير الجمالى لمثل هذا المسرح ، وهو إعادة التوازن للعواطف الإنسانية ، ولكنه يفحص هدفه وتأثيره السياسى (الذى يمكن تفسيره بأنه التخلص من مشاعر التمرد). ويقترح بريخت التقليل من شأن العناصر الطقسية للمسرح لكى يتم التركيز على التجريب : فالمسرح يجب أن يختبر القوانين غير المقننة للمجتمع. إن على الفن أن يلعب دوره فى التغيير العام للمجتمع ، وعلينا أن نتوقف عن التعامل معه باعتباره مملكة مستقلة.

ومن خلال الحوارات يتخذ المتحاورون مواقف معينة فى الجدل الدائر ، رغم أن الفيلسوف هو الذى يفوز فى النهاية. إنه يمثل هؤلاء الذين كانوا أول من قدموا اكتشافات علمية ، إنه هو الذى يريد أن ينبذ قيمة البوق ويعيد استخدام مادته. إنه

يقف في صف المسرح الجديد الذي يستهدف تغيير المجتمع ، كما غير ماركس الفلسفة بسعيها لتغيير العالم وليس مجرد تفسيره.

ومن الناحية الأخرى فإن الممثل يرغب في الحفاظ على الحالة الراهنة للمسرح ؛ لأنه من الواضح أنه يواصل إظهار تفضيله لتراجيديا القدر. أما هدف الفيلسوف فهو إظهار الإستراتيجيات الخفية للسلطة والمتضمنة في هذا النوع من الدراما ، وإيضاح أن استقلال الفن يظاهر ويسوغ المؤسسات القائمة بشكل يفتقر إلى الحكمة. ووجهة نظره أن المحاكاة ، أو تقليد الفعل ، تؤدي إلى تجاهل التناقضات القارة في العالم ، وهذا بدوره يؤدي إلى استبعاد كل محاولات تغييره. وبدلاً من ذلك فهو يدعو إلى مفهوم جديد للواقعية تستخدم فيها الوسائل الجمالية لتقديم العالم كما لو كان في طور من أطوار التغير ، ووظيفة عناصر التغريب هنا هي الكشف عن الطريقة التي تعمل بها قوانين المجتمع ، وذلك لإظهار أن لا شيء هناك اعتيادي أو طبيعي لكل الأزمنة ، وبذلك الأسلوب تتداخل هذه العناصر في أطوار التغير. بهذه الطريقة يصبح الوضع الراهن موضوعاً للتحليل التاريخي ، شأن ما يحدث في "مشهد الشارع" (الذي أعيد دمج في نص حوارات المسينجكاوف) حينما تكون رواية الشاهد إعادة بناء تاريخية لحادثة وقعت بالفعل. هنا يبرز مفهوم جديد للفن ، هو الفن كممارسة اجتماعية ، تحتل فيه العواطف مكانها دون أن تتعارض مع العقل. وفي النهاية يوافق الممثل والممثلة على أن مطلب الغوص العلمي في الواقع لا يؤدي المسرح ؛ فكما يتغير الواقع على الفن ، فإنه يتغير أيضاً إذا ما كان له أن يتفهم الواقع الجديد.

وهناك مشاهد تجريبية مختلفة مثبتة في تلك الحوارات بغرض إظهار الطريقة التي يجب اتباعها في أداء الكلاسيكيات في الوقت الراهن. ففي مسرحية شيللر ماريا ستيوارت ، على سبيل المثال ، يتم التقليل من شأن الصراع بين الملكتين إلى مستوى مشاجرة بين بائعتي سمك متنافستين ، مع أداء النسخة الأصلية للنص إلى جانب النسخة المعدلة.

يقول مقال نقدي عن عرض حوارات المسينجكاوف ما يلي :

إنه عرض للبرلينر إنسامبل يمزج كل الأشياء في شيء واحد : النقد والأمثلة والإخراج والفن الدرامي والكتابة الأدبية ؛ فهناك أربعة أشخاص : فيلسوف ودراماتورج وممثل وممثلة يعتقدون مناقشة عن المسرح ، وهي مناقشة يعترضها ويلحقها مقتطفات درامية وسينمائية بفرض ضرب الأمثلة والأمثلة المضادة . . . فالمناقشة النقدية للمسرح ذاته تحولت هنا إلى مسرح. الآراء المطروحة لم تكف بأن تبقى مجرد آراء ، بل أصبحت مؤثرات درامية ، وهكذا أسفر النقد عن رثاء ووطانة شعبية وتعبيرات عاطفية ، كاشفاً عن تأثير توضيحي وعقلاني مباشر. (Die andera Zeitung, Hamburg, 1963 عن كتاب Wyss, 1977, p.401) .

وتقدم مسرحية بريخت "إنسان سيتزوان الطيب" (١٩٤١-٣) نموذجاً جيداً لممارسات بريخت الجدلية في المسرح. وفي هذه المسرحية نرى ثلاثة آلهة أرسلتهم السماء لاكتشاف ما إذا كان العالم من النوع الذي يسمح لعدد معقول من البشر بالعيش حياة تستحق هذه التسمية. فقد سمعت الآلهة لشكاوى من أساليب الجنس البشري لألفين من السنين ، لكنهم يلاحظون أن القضية ليست في طيبة أو شر بني الإنسان ، ولكن في كفاية العالم كما هو عليه. ولهذا يتم إجراء تجربة تراقب فيها الآلهة كيف تجري أمور العالم. والآلهة تظهر مرتين ، مرة عند بداية المسرحية حين تبدأ التجربة ، ومرة عند نهايتها حين ينطقون بحكمهم عليها ، وما بين المرتين لا تظهر الآلهة إلا في حلم أو كمراقبين.

تبدأ الآلهة في البحث بلا جدوى عن مأوى يقضون فيه الليل ، حتى ترحب بهم العاهرة شين تي Shen Te. وهم يطلبون منها عدم الإفصاح عنهم حتى لا تسوء سمعتهم ، أي أن المسرحية تقدم الآلهة كرجال مجريين حريصين على الحفاظ على

سمعتهم. وقبل مغادرتهم تعطى الآلهة شين تى مالا نظير ماكلهم ومسكنهم ، وبهذا المال تحاول هى أن تبدأ مشروعاً تجارياً. لكنها تفشل فى الجمع بين حياتها الفاضلة ومشروعها التجارى. ولكى تواصل الجانب التجارى فى حياتها تقوم شين تى باختراع شخصية ابن عم لها هو شواى تا Shui Ta ، وهو شخص "سيئ" يستطيع رفض ما لا يريد. وهدف المسرحية هدف جدلى واضح : لا يستطيع بنو البشر أن يكونوا طيبين إلا إذا كانوا سيئين فى الوقت ذاته ، ولهذا السبب يجب تغيير العالم.

تضطر الآلهة لتغيير بعض شروط "تجربتهم" ؛ لأنهم فى طور بحثهم المصنئ لا يستطيعون العثور إلا على إنسان واحد طيب وهو شين تى. وفى النهاية يسرعون بالرحيل ، لا يملكون إلا خيار الخروج من التجربة. هكذا يطرد العالم السيئ الآلهة ، تاركين بنى البشر ليواصلوا التجربة لأنفسهم. وتنتهى المسرحية بتحد جدلى للمشاهدين ، الذين يترك لهم أمر تبرير ترك أمر وجودهم فى يد الآخرين ، بدلاً من تبرير سلوكيات الآلهة. فلا اللاهوت ولا الناسوت بقادرين على تقديم الحل ، وهكذا فعلى الرجال / النساء أن يبرروا أساليب الرجال / النساء للرجال / للنساء (يتناسب مع هذا انقسام شين تى بعامل ذاتى).

مع بداية المسرحية تحتل العاهرة شين تى المرتبة الأسفل فى النظام الاجتماعى الاقتصادى : إنها تبيع نفسها. وهنا نرى مرة أخرى كيف تحول حب الآخر إلى سلعة (كتبت المسرحية لأول مرة عام ١٩٢٠ فى شكل سكتش قصير عنوانه die ware lieba وكلمة ware تعنى سلعة وكلمة wahre تعنى حقيقى ، ومن هنا التعارض بين "السلعة / الحقيقى" وعبر عطايا الآلهة تستطيع شين تى تسلق درجتين من درجات السلم ؛ فبعد شرائها لكان تبغ تستطيع شين تى أن تعد نفسها من بين أفراد البرجوازية الصغيرة ، أى أعلى من العمال. وفى الوقت نفسه فإن أولئك الذين يفقدون دكانهم يهبطون درجات السلم ، فهم يفقدون مأواهم وينضمون إلى البروليتاريا الرثة Lumpen Proletariat (وهى الجموع "المتأرجحة" من سواقط البرجوازية ، وهم عرضة للسقوط أمام الأيديولوجيات والحركات الرجعية مثل الفاشية). ووضع شين تى الجديد يسمح بالتدخل مع قوانين التبادل الرأسمالى ؛ فهى كامرأة فى مجال الأعمال الحرة لا تستطيع أن

تجنّى ربحاً إلا بالحرص الشديد في معاملاتها. من هنا تنبع الحاجة إلى "ابن عم سيئ" يقوم بحماية التجارة ، فيما تتجنب هي كـ "إنسان طيب" عمليات البيع والشراء. بهذه الطريقة يتمكن بريخت من عرض الانقسام الحقيقي في الفرد البرجوازي إلى ذات أخلاقية خاصة وذات تجارية عامة. وانقسام الإنسان كتجسيد للرأسمالية لا علاقة له بأى نظريات عن انفصام الشخصية ؛ فالانقسام إلى هو/هى يمثل صورة مرئية للتناقضات الموضوعية للرجل/المرأة في العالم البرجوازي الرأسمالى ، أى أنه صورة لظروف الاغتراب. والحفاظ على "النصف الطيب" يعنى السماح لـ "النصف السيئ" بالبروز إلى المقدمة رويداً رويداً ، لإظهار أن العطاء ممكن فقط فى حالة تحقيق ربح. و"النصف الطيب" يتأثر بذلك لأن "النصف السيئ" يعمل على إبعادها عن هؤلاء الذين تبغى مساعدتهم ؛ فالأسرة يتم تسليمها للبوليس ، أى أن الناس الكبار تمت خيانتهم. من هنا فإن الإنسان الطيب يتم عزله عن طريق أفعال الآخر السيئ. إن طيبة شين تى تتحول إلى مجرد طيبة خاصة ، شأن ما يحدث من حبها لطفلها الذى لم يولد ، فيما يتحول شواى تا السيئ إلى شخص عام أكثر وأكثر مؤثراً بذلك على شين تى.

إن عزلة الطيبة بهذا الشكل يؤدى ، فى المسرحية ، إلى ازدهار البرجوازي ؛ فالتاجر يتحول إلى رأسمالى. فالسلعة سواء أكانت رجلاً أم امرأة تساوى أقل من قيمة السلعة التى يعمل ، أو تعمل ، لها (قارن ذلك مع مسرحية تطبيق الحد The Measures Taken). والفقراء يتحولون إلى عمالة رخيصة تضمن الحياة الرغدة لشين تى. وإجابة سؤال الآلهة : "ما علاقة التجارة بالحياة القويمة القيمة ؟" (GW 4, P.1530) هو أن مثل تلك الحياة فى العالم المعاصر ممكنة فقط إذا كانت لديك تجارة جيدة . . وذلك تحدّ جدلى آخر.

إن ازدهار شين تى يتوازى مع ازدهار حبيبها "صن" ومع أفول حبه لها. ويظهر "صن" فى بداية المسرحية وهو عاطل ، وينتمى إلى البروليتاريا الرثة Lumpen Proletariat. ولكنه كطيار يستطيع العثور على عمل ، وهو عمل يبدو مرضياً ؛ لأن قيادة طائرة يدل على الطموح الإنسانى : "واحد منا على الأقل سوف يسمو فوق هذا البؤس ، واحد

على الأقل سوف يسمو علينا جميعاً" (p.1538). ورغم ذلك فليس بوسع صن اختيار ظروف طيرانه ؛ فالأمر يصدر إليه بالطيران ليلاً حيث يصعب رؤية أى شىء. ويظهر أن عمله يتحول إلى عمل مغترب فى النهاية ؛ فهو يعمل عند محتال يؤجره لمن يدفع أكثر. وهكذا يظهر أن "الذات الخاصة" لـ"صن" يتم تلويثها شأن ما يحدث لـ"شين تى". فهو أيضاً يقع وسط مجموعة من المتناقضات : أن بوسعه أن يسلم نفسه للحب فى حالة واحدة هى التخلّى عن وظيفته (p.1542). والطيران ، مع هذا ، ليس دالاً على وظيفة فقط بل إنه دال على التقدم التكنولوجى ، وقد كان هذا مستقبلاً جديداً فى القرن العشرين (قارن ذلك مع مسرحية بريخت الطيران فوق المحيط ، ٩-١٩٢٨) أى إنجاز يتشارك فيه المجموع بدلاً من أن يستولى عليه فرد ، إنجاز يتطلب قواعد جديدة للعلاقات الاجتماعية. وذلك كله بعيد عن الحالة هنا : إن صن يشق طريقه القذر صاعداً لى يصبح رئيساً وبرجوازيًا صغيراً طموحاً لا تعنيه العلاقات الإنسانية. وفى النهاية يتم إنقاذ شين تى من زواج كان يمكن أن يحرّمها من مالها ورجلها معاً. وهذا يمثل بصورة مصغرة العنصر الكوميدي فى الزواج البرجوازي الذى يصدق فيه الفرد بأنه قادر على الحفاظ على حريته عن طريق لعب دور إنسانى بشكل مستتر فيما يعيش فى مجتمع لا إنسانى بشكل معلن. ومع ذلك فإن نهاية المسرحية تعد نهاية تراجيدية فى حالة واحدة فقط وهى أن ينسى المتفرج التجربة ويستغرق فى المحاكاة ، متجاهلاً حقيقة أن شين تى / شواى تا شخص واحد (مثل أنا ١ أنا ٢ فى مسرحية الخطايا السبع المميتة).

إن الطبيعة التجريبية للمسرحية تكشف عن نفسها فى عناصر إعادة التقديم الكوميدي ، والتكرار ، والمدى الذى استخدمت فيه عناصر التغريب وخاصة استخدام الأغاني واستعادة الماضى. وللأغاني هنا وظيفة قطعية مكافئة ؛ فهى تستخدم بعض الاستعارات التى يتضح تحقيقها فعلياً. فتجارة التبغ مبنية على الدخان الذى يتلاشى مخلفاً وراءه اللاشئ : فـ "أغنية الدخان" (p.1507) تدور حول الأسرة التى باعت تجارتها ففقدت الأمل فى اللحظة الراهنة ، كما تدور حول آمال شين تى فى الحب ، والذى يعتمد هو الآخر على دخان تجارة التبغ. وبالمثل فإن "أغنية بائع الماء فى المطر"

(pp.1526, 1587) تسير فى خطى التطورات الاقتصادية فى المسرحية. ففى المشهد الثالث تقوم شين تى بشراء الماء بالرغم من توافر المطر ، لأنها تريد الاحتفال بحبها لـ "صن" عن طريق فعل طيب. ويظهر المشهد التاسع العلاقة المغترية بين صن و شين تى (متقمصة شوإى تا) ؛ ففى هذه المرة لا يشتري شين تى أى مياه. وهذه الأغنية تعد أمثلة اقتصادية ؛ لأن المطر لا يعد خيراً من خيرات الطبيعة بالنسبة لبائع الماء ؛ لأن الماء كسلعة تجارية يفقد بالتالى قيمته. ومن وجهة نظره فهناك كارثة فى فائض الإنتاج ، وهى المشكلة التى تحل فى العالم الرأسمالى عن طريق التخلص من المنتج الفائض ضمناً لتحقيق الأرباح ؛ فالمستهلك هو الذى يدفع سعراً عالياً ، إلا أن الموقف مختلف مع التاجر الصغير ؛ لأنه يتعرض للإفلاس. ورغم هذا فالإفلاس ليس شيئاً حتمياً طالما أن القوانين الاقتصادية هى التى تحدد قيمة الشيء.

هذه إذن مسرحية حافلة بالمتناقضات التى تحت المتفرج على تبني موقف جدلى ، فكيف كان استقبالها إذن :

هل إنسان سيتزوان الطيب دراما سياسية ؟ هل يجب علينا أن نقيسها بالمعايير السياسية ، أو نكيفها لموقف سياسى ؟ باستطاعتنا ذلك ، وقد تقدم عليه ، ولكن لا شيء يضطرنا لذلك. وما دام الأمر كذلك فهذا معناه أعلى درجات المديح. (Die Tat, 1943 فى كتاب Wyss, 1977, p.221). لقد تصانف أن إنسان سيتزوان الطيب أمثلة ، مسرحية تعليمية ، ويبدو أنها مثل جديد على أنها تبين بأشياء لنظرية "المسرح الملحمى" المستفزة التى كتبها بريخت وهو شاب (فالكاتب الآن فى النصف الثانى من الأربعينيات). ومن المأمول ألا ينتظر الآن من الخطوط العريضة المفككة لهذه النظرية ، التى قدمها شاب متهور معاد لأفكار ليسنج ، إلا أن تكون نكريات أدبية ، مطبوعة فى بروجرام المسرح. ونحن نفضل أن نتحول من هذه النظرية الرمادية ،

أو بالأحرى المتجهمه ، نحو شجرة الحياة الذهبية ، نحو مسرحية
بريخت القائمة. (Neue Züricher Zeitung, 1943 كتاب عن
Wyss, 1977, p.223).

ويستمر المقال الأول حتى يفرق بين كتاب المسرح السياسيين والسياسيين الذين يكتبون للمسرح (وهذه ترجمة بتصرف لتوضيح النقطة). ويشير كاتب المقال إلى أن الحالة الأولى (التي تتضمن بريخت) تتضمن تجاوز ما هو سياسى وتم الاحتفاظ بعمقه ، وتحديه بتطورات الحياة ، واستخدم لى يلعب دوراً رئيسياً فى أعماق معانى العمل" (Die Tat, Wyss, 1977, p.221). وأياً ما كان معنى هذا الكلام ، فإنه بالتأكيد لا يتضمن أى مفهوم للصراع الطبقي ، ربما باستثناء الإحالة إلى السياسيين ككتاب المسرح.

ورغم ذلك كله فإن أهم ما فى مسرح بريخت الجدلى هو أنه لا محيص له عن تجسيد الصراع الطبقي عن طريق استيعابه المتعمد للمتناقضات الاجتماعية. إن السعادة أو البؤس الإنسانيين بالنسبة لبريخت ليسا شيئين فوق مستوى الصراع الطبقي بل أنهما ملتحمان به التماماً. إن العواطف الإنسانية التى يقوم بتحليلها لا يتم حلها عن طريق المواقف البطولية التقليدية ، ولكنها تخضع لعقل يجعلها موضوع متعة ، لأنه يشجع المتفرج على النظر إلى تلك المتناقضات باعتبارها مثمرة من جهة عبثيتها ذاتها ، وذلك شىء ضرورى ولازم للانتقال من الوضع القديم إلى الوضع الجديد. إن المتعة تتحقق من خلال تبني تلك الرؤية النقدية القادرة على التقاط تحولات المعنى ، سواء أكانت كوميدية أم تراجيدية (راجع الفصل الثالث لمزيد من التفاصيل حول المبدأ الكوميدى). إن الثابت هو المفزع ، والتوقف عند لعن بريخت مع مدحه مدحاً باهتاً من وجهة نظر إنسانية (هيومانية) لا يعد بالتأكيد استجابة كافية لتجاربه المستفزة.

لقد كتب بريخت سلسلة من النصوص المتناثرة (١٩٢٧-١٩٣٢) والتى وضعت تحت عنوان مذكرات مختصرة عن الدراما الجدلية (GW 15, PP.211-25). وأول شذرة تحمل عنوان "ماذا تعنى الجدليات ؟" وهى تناقش قضية ما هو متوقع من المتفرج. يكتب بريخت قائلاً إن حال المسرح الآن يبدو وكأنه يراهن على براعة المتفرج :

من وجهة نظر المسرح الجديد قد لا يبدو إلا القليل ضد
تبني المتفرج لموقف ساذج ، هذا إذا كان مثل هذا الموقف ممكناً.
وهنا سوف تناقش حقيقة استحالة مثل ذلك الموقف وسبب تلك
الاستحالة. وإذا ما سلمنا بهذه الاستحالة فالمطلوب من المتفرج
هو سلوك طريق (أكثر إرياكاً) هو طريق تعلم شيء ما قبل توجيهه
إلى المسرح. إن المتفرج هنا يجب أن يكون في الصورة ،
جاهزاً ، "على علم" (١٦).

إن المتفرج يجب أن يكون جاهزاً لتلقى "ما يلقي عليه" من مواد إنسانية ، وأن يقوم
بحلها لنفسه. أما هؤلاء الذين يفتقرون إلى أى فضول علمي فهم الذين سيفشلون في
فهم أن افتقاد المسرحيات للوضوح ذاته يمثل العلاقات الملتبسة والمتغيرة بين الناس :
"إن علاقات الناس في زمننا تفتقر إلى الوضوح" (GW 15, P.221).

إن هدف المسرح هو العثور على شكل قادر على تقديم هذا الافتقار إلى الوضوح
بأكثر الصيغ الكلاسيكية الممكنة ، أى المحافظة على المسافة الملحمية. ولكن ذلك يتطلب
نوعاً خاصاً من المتفرجين حتى ينجح العرض المسرحي : "إن المتفرج المستغرق في
الحدث المسرحي يجب أن تتم مسرحته ، وبالتالي يسرى قدر أقل من الأحداث فيه وقدر
أكبر معه" (p.222) . إن إعادة بريخت توظيف خشبة المسرح بهذا الشكل تنم عن
ممارسة مبنية على فهم حدائث واضح ، كما أنها مصممة لفتح أبواب جديدة للخطاب
عن الكاتب والنص والمتفرج.

الهوامش

- (١) GW 15, p.275.
- (٢) واصل بنجامين (١٩٨٢) بحماس استخدام مصطلح بريخت "إعادة توظيف" (Umfunktionierung). بل واصل النظر فيه باعتباره يعنى "تحويل أشكال وأنواع الإنتاج على يدى الإنتلجنسيا التقدمية - وهى الإنتلجنسيا المعنية بتحرير وسائل الإنتاج ، وبالتالي فهى نشطة فى الصراع الطبقي" ، (1982p.93). وراجع أيضاً الفصل الرابع من هذا الكتاب). وبريخت يستخدم هذا المصطلح فى حديثه عن السينما ، وبالتحديد عن مشاركته فى تحويل أوبرا البنسات الثلاثة إلى فيلم ، وهو المشروع الذى فكر فيه باعتباره "تجربة سوسيولوجية" ، والذى ذهب بسببه إلى المحكمة لأن الشركة المنتجة عدلت سيناريو الفيلم الذى يتسم بالمعارضة تعديلاً يصعب معه التعرف على الأصل (راجع GW 18, pp.139-209). وقد كان الفيلم من وجهة نظر بريخت فرصة لتعديل آليات الإنتاج. وكانت وجهة نظره أن الفيلم كان فى حالة تقنية بدائية وكان أيديولوجياً محصوراً فى إطار المحاكاة ، وبالتالي كان فرصة ممتازة للتدخل. وقد كان من الضروري تنبيه مخرج الفيلم إلى أن سليات الآلية الإنتاجية هى بالضبط ما يمكن أن يكون ميزة ؛ لأنهم يفترضون مقدماً "إعادة توظيف" الفيلم : "إن تقنية الفيلم هى تقنية يمكن بواسطتها صنع شيء من لا شيء" (p.175).
- (٣) GW 15, P.358.
- (٤) GW 16, P.753.
- (٥) فى إعادتي لتكوين أمثولات مسرحيات بريخت استعنت كثيراً بما ورد فى كتاب (١٩٨٠) Knpof بعنوان دليل بريخت.
- (٦) CP 1, P.3 : GW 2, P.432 بتصرف.
- (٧) GW 2, P.385 , CP 1, P.55.
- (٨) GW 2, P.458 , CP 1, P.55.
- (٩) GW 16, P.548.
- (١٠) GW 16, P.551.
- (١١) GW 16, P.923.
- (١٢) GW 16, P.682 & Willett, 1964, P.193.
- (١٣) GW 16, P.706 & Willett, 1960, P.277.
- (١٤) AJ, 18.8.48, P.518.
- (١٥) GW 16, P.507 & Willett, 1965, PP.15-16.
- (١٦) GW 15, P.211.

الفصل الثالث

النظرية في التطبيق

الكوميديا بوصفها خطاباً

تبدأ مسرحية بريخت الاستثناء والقاعدة بافتتاحية يتوجه خلالها الممثلون للمتفرجين لكي يركزوا انتباههم على ما سيقدم من قص :

اختبر سلوك هؤلاء الناس بعناية

اعتبره مدهشاً رغم شيوعه

متعزراً تعليقه رغم عاديته

مستعصياً على الفهم رغم أنه القاعدة

تشكك حتى في أقل الأشياء لفتناً للانتباه حتى في ذلك الذي يبدو

فعلاً بسيطاً لا ينم عن أهمية.

اسأل نفسك ما إذا كان هذا الفعل ضرورياً ، خاصة إن كان فعلاً عادياً.

نحن نطلب منك بوضوح أن تكتشف

أن ما يحدث طوال الوقت ليس شيئاً طبيعياً^(١).

هل هناك علاقة بين تحدى فهم ما هو طبيعي وبين الكوميديا ؟ هل يمكن للمرء أن يستنتج أى شيء من مسرح بريخت الجدلى يساهم في تكوين نظرية عامة عن الكوميدي ، رغم أنه شخصياً لم يفصح إلا عن القليل حول هذا الموضوع ؟

من وجهة نظر بريخت فإن ما هو كوميدي يعد ظاهرة مرتبطة بواقعها التاريخي ،
أى شىء يمكن استخدامه لأغراض سياسية أنية. ومسرحه الجدلى يركز على ما أصبح
كوميدياً فى لحظة تاريخية بعينها ، وأصبح الآن مفارق لسياقه التاريخي. وهذا شىء
مختلف عن وجهة النظر التى ترى أن الكوميدي خاصية فطرية ،مع ما يستلزمه ذلك من
القول بأن هناك نوعاً يسمى الكوميديا. ومثل هذه النظرة لا يمكن إلا أن تكون نمذجة
لموقف تاريخي محدد. وعلى سبيل المثال فإن مصطلحاً مثل "الكوميديا الاجتماعية"
يفترض أن الكوميديا تنبثق عن تفاهات إنسانية سرمدية ،ينظر إليها باعتبارها جزءاً
لا ينفصل عن طبيعة بشرية ثابتة. أما بالنسبة لبريخت فالكوميديا "تقتبس" ما لم يكن
"طبيعياً" أبداً. إن الضحكة على "غير الطبيعي" هى التى توفر وسيلة الهروب من
تحكمات المجتمع الأيديولوجية. وبريخت يجد مصدر الكوميديا فى طبيعة المجتمع وليس
فى "طبيعة" الفرد.

لقد حاولت النظرية التقليدية للدراما دائماً أن تفصل بين الكوميديا والتراجيديا:
"كل التراجيديات تنتهى بالموت/كل الكوميديات تكتمل بالزواج" (Byron,Don Juan,III,ix). وهذا يفترض أن الموت هو بؤس مفترض والزواج سعادة مفترضة ، وبذلك
يتم إبداع خطاب يحاول تطبيع نظام اجتماعي معين ، وأن يمنحه طبيعة محتومة
يفترض أن لها نفعها. وتلك بالضبط وجهة النظر التى يتوق الخطاب البريختي لهدمها.
وما يعطى نظرية بريخت جوهرها الثوري هى أنها هجوم على نظام صلب ، بينما كانت
وظيفة الكوميديا بشكل عام هى الحفاظ على النظام الراسخ الموجود.

إن ما يسميه بريخت "المضحك اجتماعياً" ،والذى يختلف كلية عن "المضحك أبدياً"
(Theaterarbeit,1952,p.42) لا يتشابه مع الكوميديا الاجتماعية ؛ لأنه لا يعنى بنقد
تقاليد عصر بعينه^(٢). إن الهدف هنا ليس إيجاد منفذ للضحكة باعتبارها ظاهرة كونية
كما يقال ، ولكن توجيهها إلى إدهاش المتفرج الذى يتعلم كيفية تقدير ما يتيح له هذا
الإدهاش من تميز زمني. إن هدف الكوميديا هو التناقض التاريخي وأساليب الحياة
المزيفة لمجتمع بليت معتقداته بعد أن خلفها التاريخ وراءه بزمان طويل. ومن وجهة نظر

بريخت فإن المتعة النابعة من هذا الجهد تتمثل في الوعي الحيوى المتنامى بأن هناك لحظة ستشهد توجه العملية الجدلية صوب التغيير والإصلاح ، وهكذا فإن الكوميديا يمكن أن تصبح أداة للتغيير الاجتماعى.

إن المعنى الرئيسى المتضمن فى هذا المبدأ هو أنه لا وجود للكوميديا المطلقة أو التراجيديا المطلقة : فاللقاء التاريخى الفاشل يمكن أن يظهر إما فى الكوميديا وأما فى التراجيديا وأما فى كليهما . إن مسرحيات بريخت لا تخضع للمفهومين التقليديين للنوعين المسمين كوميديا وتراجيديا ؛ لأن السياق التاريخى وحده هو الذى يحدد ما إذا كانت سلسلة من الأحداث تكتب أو تقرأ كقص كوميدى أو تراجيدى . إن هذين التصنيفين لا يمكن النظر إليهما باعتبارهما خاصيتين متعادلتي ، أى كجوهرين يمكن جمع شملهما ، كما هو الحال فى التراجيكوميدي ، ولكن كشيئين ينضفران بطريقة متكافئة : فالكوميدي يمتزج بالجاد حين يتم الكشف عن ارتباطهما بالوقائع الاجتماعية والتاريخية . إن الفصل الأدبى بينهما إلى نوعين هو فى ذاته فعل أيديولوجى.

التغريب والكوميديا

كيف يمارس بريخت إذن نقض التعارضات المواسية فى كيفية تقديمنا الأيديولوجى للعالم ؟ إن وسائل التغريب ، وهى أداة بريخت الرئيسية فى تغريب ما هو "طبيعى" ، تجعل من الممكن تقديم الطبيعة الجدلية للعالم : فذلك هو هدفها . إن مسرح بريخت هو تدريب يظهر فيه عكس المسرح لذاته ، أو إقلاقه المستمر لاستغراق المتفرج ، ويستهدف الإشارة إلى الحياة باعتبارها جدلاً ، أى محاربة مستمرة لهذا الاستغراق خارج حدود المسرح.

ما علاقة التغريب بالكوميدي ؟ إنهما ليسا الشئ نفسه ؛ لأن التغريب يمكن أن يجعل موضوعاً يظهر بشكل تراجيدى أو كوميدى باعتبار أن الحالين متماسا الحضور وليسا مستقلين بأى حال من الأحوال . وفى مشهد من فيلم كيروساوا ران ، المأخوذ عن

مسرحية الملك لير ، يظهر اللورد هايدتورا وهو يجرى مسرعاً عبر أحد السهول بخطوات قصيرة متقافزة ، لا تتناسب إطلاقاً مع رجل عجوز ، بل هي أقرب إلى خطوات الطفل ، ولذلك فهي خطوات كوميدية ؛ لأن الطفل لا يمكن أن يكون لديه هذه القوة اللازمة للجرى بهذا الشكل. فهذا الجرى لا يمكن أن يجريه أحد إلا في مضمار الجرى. إن حلول هذا المزيج من مهارة العداء وجرى الرجل العجوز/الطفل في معاناة ورعب ، من اللاشيء إلى اللاشيء ، محل الفعل الطبيعي للجرى يستخدم مؤثراً كوميدياً في موقف تراجيدى. وفوق ذلك فهو يعرض للمتفرج المستغرق كلاً من الموضوع المغرب هايدتورا ، بطفوليته الفظة وقسوة فؤاده ، والنظام الحاكم الذى لا يبدو غريباً فى العصر الحاضر رغم اهتزازه ، ولهذا كله فهو بالنسبة لكيروساوا - بريخت دعوة للنظر النقدى فى الأبنية الحاكمة السائدة.

إن بريخت يتجاوز التقاليد المسرحية السابقة التى تعتمد إظهار الأشخاص والأحداث بشكل غريب ، ولكن فى إطار من الأسلبة والطقوسية ، ودون دعوة إلى التداخل. مثل هذه الأسلبة هي طريقة لتكرار أساطير تنتمى إلى نظام اجتماعى سابق يحتل فيه كل شىء مكانه سليماً. ولكن بريخت يشير إلى العكس ، إلى أن الأشياء فى العالم قد تم تغريبها بالفعل ، ولكننا لا ننتبه لذلك طالما أن هذه الأشياء تؤدي أغراضها الآن. إن الشىء ليس هو ما تقول اللغة أنه هو ، كما يوضح ذلك ميشيل فوكو (١٩٨٣) فى مناقشته للوحة ماجريت هذا ليس مزماراً (*). إن عنوان اللوحة يذكرنا بأنها مجرد تصوير ، وأن قد المظاهر تخدعك. إن المنحى الكوميدى أو التراجيدى للشىء هو إمكانية كامنة دائماً ، وهى إمكانية يتم إظهارها وتوضيحها للمتفرج البريختى الذى يدفع إلى ملاحظة المؤثرات الحقيقية للموضوعة بكل تغريباتها التى تنتج الشىء وتسيره. إن الكوميديا أو التراجيديا هي نتيجة إظهار الشخصيات لتلك التغريبات عن طريق التمثيل الإيمائى الذى يستخدمونه لمواصلة لعب النوات المنقسمة. إن الإيماء البريختى هو

(*) رينيه ماجريت (١٨٩٨ - ١٩٦٧) René Magritte : رسام بلجيكي معاصر ، سوريالى النزعة.
(المترجم)

الوضع المحسوب الذي يُمكنُ الممثل من إظهار اغتراب الشخصية عن الدور المسند إليه ، وهو يقوم بهذا عن طريق تقديم مواقف وإيماءات وأساليب حديث متناقضة تكشف عن الفارق داخل الذات ، أى وجوده لذاته فى معارضة وجوده للآخرين الذين يجابهونه وهم منقسمون على شاكلته ؛ ذلك أن التغريب لا يتعلق فقط بالأشياء ولكن بالأفراد أيضاً ، واللعب بالمتناقضات الجدلية فى اللغة لا يفرق بين الاثنين.

لقد كانت رغبة بريخت الطوباوية هى إعادة إنتاج متفرج يبتهج إزاء تناقضات عالم مغترب بالضرورة - غرابة عالم فى تغير دائم ، وتبدل مستمر بين صورة المرء وخلفيته فى حركة جدلية :

إن مسرح عصر العلم فى وضع يمكنه من تحويل الجدليات إلى مصدر للبهجة. إن فجائية التطور المنطقى المتواصل أو المتعرج ، وعدم استقرار الظروف ، والمزحة الناتجة عن المتناقضات وغير ذلك : كل هذه طرق للاستمتاع بحيوية الإنسان والأشياء والإجراءات ، وهذه الأشياء تزيد من قدرتنا على العيش واستمتاعنا بها فى الوقت ذاته^(٣).

وفى رأى بريخت فإنه أمر مبرر علمياً أن نقوم بتحليل التفاعل بين النوات بواسطة وسائل التجريب فى المسرح ، وأنه إذا تم التوصل إلى نتيجة فحواها أن التفاعلات الإنسانية هى بالضرورة ذات سمة تناقضية فيما يتعلق بتأثيرها ؛ فهذا يعنى أن الكوميديا والتراجيديا موجودان دائماً وليساً منفصلين بأى صورة من الصور. ففى التراجيديا يحدث التحول فى المقاصد متأخراً ، أما فى الكوميديا فهناك وقت كاف للتخلّى عن مجموعة من المقاصد وقبول مجموعة غيرها. إن مناورات بريخت الواعية تستهدف تشجيع المتفرج على إعادة قراءة أى أحداث تراجيدية يتم تقديمها على المسرح وإسباغ آليات توليد الكوميديا عليها ، أى أن يرى إمكانية تحويل أى منهما إلى الصورة الأخرى. إن هذا الغرض هو الذى دفع بريخت فى مسرحية إنسان ستشوان الطيب لأن يدمج صرخة "الشخص الطيب" اليائسة ، وانصراف الآلهة مسرعين على

سحابة قرمزية ، ومخاطبة المتفرجين بشكل مقتضب لكي يعيدوا التفكير في الموضوع.
(GW 4,pp.1606-7)

تکمن الكوميديا في مسرح بريخت في الوجود المستمر لعنصر المفاجأة ، ليس فقط لأن غير المتوقع ينبع من المتوقع ، ولكن أيضاً لأن كلاهما يمكن أن يوجد بموازاة الآخر. في مسرحية السيد بونتيل واتباعه ماتى (١٩٤٠-١٩٤٨) يبدو مالك الأرض الثرى بونتيل لطيفاً على غير المتوقع فيما يظن أنه حالته الاعتيادية ، أى حالة السكر البين ، وطاغية في النوبات المتقطعة التى تنتابه فى "حالة اللاسكر الحمقاء" (GW 4,P. 1616). إنه ليس رأسمالياً تم تغريبه عن خيره "الطبيعى" ؛ فعلى خلاف شين تى فى إنسان ستشوان الطيب فإنه غنى بدرجة تغطى لحظات كرمه التى تحدث بين الحين والآخر. إنه يكسب أموالاً كثيرة حين يكون فائئاً من السكر بدرجة تسمح له بإنفاقها حين يكون سكراناً. ولكن سائقه المستتير ماتى مهتم بشروط عقد عمل مناسب أكثر من اهتمامه بنزوات سيده "المألوفة" التى تتسم بالعاطفية حين يكون سكراناً. وحين يعرض على ماتى أن يتزوج من إيفا ابنة بونتيل فإنه يقوم بإجراء عدة اختبارات لكي يتأكد ما إذا كانت مناسبة لتكون زوجة لرجل عامل. إن تأثير التغريب هنا ينبع من اضطراب الأميرة الخضوع لبعض الاختبارات بدلاً من خضوع الأمير كما يحدث عادة فى الأساطير "المألوفة". إن الأميرة ، وليس الأمير ، هى التى تظهر فى حالة عدم كفاءة ، وهذا يعنى أنه ليس بوسعنا أن ننظر إلى أى أسطورة دون تساؤل. بهذه الطريقة يمكن استخدام الكوميديا لتحقيق هدف سياسى أى ، وهو إفساد آليات التفسير لدى الشخصيات ، وبالتالي لدى المتفرجين. إن ابنة المالك لا تشارك السائق نفس نظام الدلالات ؛ فهى ساخطة مثلاً على قيامه بالريت اللطيف على مؤخرتها ، كما أن السائق نفسه محكوم بمجموعة من التوقعات الطبقية التى ينتظرها من زوجته.

إن بريخت يتساءل لماذا تظل مسرحية مثل السيد بونتيل واتباعه ماتى ذات أهمية ، وهى التى تدور حول صراع إقطاعى بين مالك ضيعة وعامل ؟ وهو يجيب بأن المرء يمكنه أن يتعلم ليس فقط من الصراع ، ولكن من تاريخ هذا الصراع. إن أى نصر يمكن

تحقيقه سوف يعلمنا درساً للمستقبل ، طالما أن أنظمة القهر الجديدة تواصل الحلول مكان الأنظمة القديمة (GW 17,P.1175). فى مفتتح المسرحية يتم تقديم بونتيليا باعتباره "نوعاً من أنواع الحيوانات قبل التاريخية" ، أى كنوع شاذ بيولوجياً ، وهو نوع لا يتقرض بسهولة. ما يثير الضحك هو أن هذا النوع لم يتقرض بعد ، وبهذا لا يكون المؤثر التغريبي مجرد وسيلة ، تعمل فى فراغ ، ولكنه موجه إلى محتوى معين هو قضية القاهر والمقهور. وهذا يتجلى بوضوح فى المشهد الذى يظهر فيه السكرير بونتيليا وخادمه ماتى فى مكتبة الأول الذى يحاول أن يوجه ماتى إلى بناء جبل "حتى أستطيع أن أبين لك إلى أى مدى جميلة هى البلاد الذى تعيش فيه . . . هل نبدأ فى تسلق جبل هاتيلHatel يا متى . . . إن بوسعنا أن نتسلقه بالروح. يمكننا أن نفعل ذلك بمساعدة بضعة مقاعد" (GW 4,P.1704). وهكذا يتشجع ماتى على تكسير بعض الأثاث الثمين لكى يضيفه إلى المقاعد لكى يتم تحقيق الارتفاع المطلوب ، لكنه يتعرض للتوبيخ لافتقاده إلى الهدف الصحيح "أنت فقط تريد أن تبني جبلاً لا يستحق حتى الاسم ، جبلاً لا يقدم لى منظرًا جميلاً ولا يعطينى أى متعة ، والسبب أن ما يعينك فقط هو الحصول على عمل ، ولذلك فإن على أن أعيد توجيهه إلى الوجهة المفيدة". والوجهة المفيدة ، المفترض أن تظهر أمام ماتى أى مكان عظيم هى فنلندا ، تتحول إلى نوع من الاحتفال بما يملكه بونتيليا ، وهى "الطبيعة" الممتدة إلى أقصى حدود البصر ، والتي نكاد ندرك أنها السماء. بما فيها من سحب تتقلب فى النسيم الفنلندى ، والبيج البرى ، والسماك فى البحيرات ، والأبقار فى الحقول الخضراء ، وشجر التبولا الكثيف. وتلك الطبيعة تتحول إلى ثقافة لا يتوه عنها ماتى الذى يجيب بما يلى عن سؤال ما إذا كان يحب أو لا يحب أرض أجداده : "إن قلبى يتقافز حين أحتضن غاباتك يا سيد بونتيليا" (p.1707). ويحملق بونتيليا إلى الخارج صوب حضارته الثرية ويقدمها إلى ماتى فى شكل طبيعة. إن الزيف المحسوس لجبل هاتيل المبنى من المقاعد وأجزاء الأثاث المكسور تقدم نظرة جشطالتيه جديدة إلى هذا المعطى الأيديولوجى الذى نسميه طبيعة ، لكن ماتى لا يتوه فى السياق الذى يقدمه سيده ؛ فبعد هذا المشهد ، أى فى المشهد قبل الأخير للمسرحية ، يترك ماتى خدمة سيده.

إن تغيير السياق حول العلامات فى أوبرا البنسات الثلاث يحقق بشكل مشابه المبدأ الأساسى للتغريب : إن أكثر الرأسماليين نجاحاً هو منظم حملات خيرية ، ومجموعته

المدربة من المتسكعين والمتسولين الذين يضمون جهودهم فى العمل لتغذية نفس النظام الذى خلق منهم ما هم عليه ، تماماً كما يحدث مع الأم شجاعة. إن الحوار الدرامى يظهر الشروط المؤسسية ، وعن طريق إعادة تقديمهم فى سياقات مختلفة فإنه يظهر نوعاً من عدم التساوق من زوايا مختلفة. إن الكوميديا - والتراجيديا - هى نتاجات مختلفة ، تعتمد على نوع الأساطير التى يختار بريخت أن يتعامل معها باعتبارها جزءاً من لعبته. ففى أوبرا الثلاث بنسات فإن الرسول الملكى ، الذى يستخدم كإله من الآلة *deus ex machine* يكمل حلقات التقديم الميثولوجى للرأسمالية كاشفاً بأسلوب كوميدي عن الطريقة التى تستخدم بها الأساطير للحفاظ على صورة مجتمع أو أمة عن ذاتها. ومن ناحية أخرى فإن الأم شجاعة تعيد تركيب فضائل ميثولوجية عديدة ، مثل فضيلة "الشجاعة" مثلاً ، وهو ما يساعد على إظهار التأثيرات التراجيدية للمسرحية. إن تقنية التغريب تهدم ما استقر كوميدياً كما توقف إجراءات التفسير التى نستخرج بها ما هو كوميدي ، بشكل يمنعنا من الضحك وكأنا بعيدون تماماً عما يحدث. إن الكوميديا لا تتولد ببساطة من التفاهات الإنسانية أو البلادة ، ولكن من خلال التناقضات المضحكة فى مواقف الناس وهى المواقف التى يتحكم المجتمع فى صياغتها. إن الشخص البرجوازى (أو البرجوازية) لا يستطيع أن يعيش داخل نفسه إلا كذات منقسمة ، وذلك شئ ينتج تأثيراً مضحكاً مرة (مثل مسرحية الرجل هو الرجل) ومؤسياً مرة (مثل مسرحية الأم شجاعة) وخليط منهما مرة ثالثة (مثل مسرحية إنسان سيتزوان الطيب). إن كوميديا بريخت تغرب العلامة عن الشئ أو التجسيد من الشئ الذى يتم تجسيده ، (كما يقول هو) وهو الشئ الذى يصعب تجسيده بسبب "عدم استقرار الظروف" :

إن إمكانية تغيير العالم تكمن فى متناقضاته. إن هناك شيئاً ما كامناً فى الأشياء والناس والظروف هو ما يجعلهم فيما هم عليه وما ليسوا عليه فى الوقت ذاته . إنهم يتطورون ، ولا يكون كما هم ، بل يتغيرون لدرجة يصعب معها التعرف عليهم. والأشياء ، كما هى عليه فى اللحظة الراهنة ، تحتوى فى ذاتها ، وإن بشكل يصعب التعرف عليه ، كل ما هو مناقض ومعاد للحال الراهنة^(٤).

إن هدف التعريف هو تأهيل المتفرجين للتعرف على التفاعلات الديقالية فى كل تجليات الوجود الاجتماعى ، ولقبول التشارك السياسى الفعال. فما الخطأ فى المتفرجين العاديين ؟

إفساد النظرة المتفرسة

هناك قصة يرويها أحد مخرجى فرقة البرلينر إنسامبل فى كتاب (Wekwerth,1980,pp.114-15) ؛ فحين كان يعمل مع إحدى مدارس الدراما فى السويد قام بإجراء تجربة قام فيها بسؤال أقل التلاميذ موهبة أن يصعد إلى خشبة المسرح وألا يقوم بشئ سوا على مستوى التمثيل أو مستوى التفكير ، وقد طلب من الآخرين أن يظمنوا ماذا كان يعرض زميلهم. ارتفعت الستارة ببطء وانخفض مستوى الإضاءة ، وتلا ذلك صمت طويل جدا وقف فيه التلميذ المسكين طويلاً هناك لا يفعل أى شئ على الإطلاق. وبعد فترة تراوحت بين خمس دقائق وعشر بدأ واحد منهم فى الضحك واستمرت الضحكة لمدة خمس دقائق تلتها فترة من الحزن العميق. بعد ذلك هبط الستار ، وطلب من المتفرجين أن يعلقوا على ما رأوه. لقد قالوا إنهم جربوا مأساة الإنسان فى عصر التكنولوجيا ، وحدته واغترابه. لقد أعجبوا بشجاعته فى المقاومة ، ورفضه للمهادنة ، وتحكمه الكامل فى الموقف ، وكل هذا من خلال تمثيل عظيم ، لكنهم ضحكوا بعد ذلك حين عرفوا بوضوح أن هذا الرجل المتصلب تماماً ، والذى لم يكن يدرى بأى شئ يدور حوله فى المدينة ، كان يستعرض رفضه الكامل ، ومن خلال التمثيل المتميز. ثم فى النهاية عبروا عن أساهم الشديد بسبب أزمة الفرد فى السويد ، وفى تلك اللحظة أخبرهم المخرج أنه لم يتم عرض أى شئ من ذلك على الإطلاق.

هذه القصة توضح ميل المتفرجين عموماً لفرض تفرسهم على ما يحدث على خشبة المسرح. إن التفرس الغفل للآخر قد أدى وظيفته كدعوة للتعاطف وإلى إسباغ تخيلاتهم

الجمعية على الشخص الواقف على خشبة المسرح. إن التفرس يملك القوة اللازمة لإيقاظ أى دوافع أو نوايا غير واعية. والإحساس بالنظرة المتفرسة يعنى أن يحول الإنسان نفسه إلى موضوع لتلك النظرة ، وهذا بالضبط هو ما يريد أن يوقفه بريخت. ووفقاً لما يقوله لاكان (1977a) فإن إغراء النظرة قد تم اكتشافه أولاً فى مرحلة المراهقة فى السن المبكر ، أى قبل وجود العين الرمزية التى تقوم بتمثيل الذات. فى تلك المرحلة تخدم الذات نفسها فى أنها توجد فى وحدة كاملة مع صورتها المنعكسة فى المراهقة ، وأن علاقتها بالموضوعات الأخرى فى العالم سوف تتحدد وفقاً لتلك العلاقة النرجسية والمتخيلة مع تلك الصورة الواضحة التوحد. من تلك اللحظة فصاعداً فإن الرؤية وإضفاء المثالية سوف تكون وظائف مرتبطة بقوة النظرة المتفرسة ، مع إنكار أى نوع من أنواع التمايز أو الانفصال. إن الذات النرجسية سوف - تواصل بلا كلل - البحث عن ذاتها فى الآخر ، لكن الآخر سوف يفاجئها بامتلاكه رغبة مستقلة به ، أو بها. بهذه الطريقة فإن الإدراك المتواصل يتم إفساد نظامه عن طريق النظرة المحملقة لشخص آخر ، وهى شئ يشبه مؤثر تغريب داخلى يكون "ديالكتيك العين والنظرة" (Lacan,1977b,p.102) "العين" هنا كما جاءت فى النظام الرمزي للغة و"النظرة" كما تترىث فى الحقل المتخيل لمرحلة المراهقة باحثة عن فانتازيا نرجسية. إن لاكان ينظر إلى ذلك باعتباره كوميدياً سوداء كونية ، يمهّد فيها الاحتياج الطريق للرغبة ؛ فالآخر لا يملك ما أريد ، ولهذا يجب أن أبحث فيما بعد النظام الرمزي وإلى اسم ودور مؤقتين . فالاحتياج هو فى الوقت ذاته تهديد للنرجسية والرغبة فى هوية آمنة ؛ ذلك كله يفسر البحث الدائم عن فرض صورة المراهقة.

فى حين أن المسرح الواقعى المعتمد على الإيهام يستدعى حقاً النظرة المحملقة للمتفرج ويشجعه على قراءة النص المتاح سلفاً قراءة ساذجة ، كما لو كانت تلك صورة مراهقة لعالم سابق الوجود ؛ فإن التمسرح المشير إلى ذاته فى مسرحيات بريخت ، مع تذكيرها الدائم بالطبيعة الإيهامية للعالم وبالتالي لإمكانية تغييره ، هذه السمة تثمر اشتباكاً مع ما هو مسرحى فى الحياة. إن المشاهد / الذات يتم أيضاً مسرحته لأنه يجبر على أن يلعب دوراً : دور الفرجة عليه وهو يتفرج. إن القمر الورقى اللامع

الإضاءة ،الذى يظهر مع مقولة "لا تكن هذا الرومانسى المحملق" (GW 1,P.70) فى مسرحية تقوم بتفكيك الحب الرومانسى ، وتذكر المشاهد بأن هناك من يراقبه ، وأنه لا يمكنه بسهولة أن يفرض نظرة محملقة نهائية. إن نظرتة المحملقة هى ذاتها موضوع للمشاهدة فى الوقت نفسه الذى تقوم هى فيه بالمشاهدة^(٥).

إن علينا دائماً أن نتذكر أن أصالة العلامة فى مسرح بريخت تكمن فى أنه يجب أن تتم قراءتها مرتين : إن ما يعطيه بريخت لنا لنقرأه ، عن طريق نوع من الانفصال هو نظرة القارئ المحملقة ، وهى ليست موضوع قراءته مباشرة ؛ لأن هذا الموضوع يصلنا فقط عن طريق فعل من أفعال التثاقف (فعل تم تغريبه) التى يقوم بها القارئ الأول الموجود بالفعل على خشبة المسرح. (Barthes,1986,p.219).

إن نظرة المتفرج المتلصص المحملقة تتحول إذن إلى عين رمزية : إنه يجبر على الانتباه إلى انقسام ذاتيته ، كما يتم لفت نظره إلى أنه هو أيضاً يتكون من جزء موضوع وجزء ذات.

إن بريخت يستخدم المؤثرات الكوميديية لى يفسد النظرة المحملقة ، وأن يفتح عين المتفرج الرمزية. إنه يفعل ذلك على خشبة المسرح حيث يمكن أن يتحول أى شئ ساكن أو متحرك إلى نظرة متفرسة ، وذلك بإفساد الاتزان : أولاً اتزان الشخصية على خشبة المسرح ، ثم ثانياً اتزان المشاهد. إن خشبة المسرح تستخلص نظرة المتفرج المتفرسة عن طريق اصطياذ نظرتة فى نظرة هؤلاء الموجوبين على خشبة المسرح ثم كسر مرآة التوحد معهم بعد ذلك. فجأة يقوم النص بقراءتها أو قراءته أو قراعتك. إن كلاً من الشخصيات والمشاهدين يتعرضون بشكل دائم لصدمات مثيرة مرئية ولغوية ، ولهذا يكتب بارت "إن بريخت يتركنا مع السيزمولوجى (علم الزلازل) وهو أفضل من السيمولوجى (علم الدلالات)" (Barthes,1986,p.214). إن شخصية بونتيللا مثلاً هى مصيدة حقيقية للنظرة المتفرسة ، وذلك بسبب سكره الطريف ،ليس فقط للمشاهد ، ولكن أيضاً للممثل والمؤلف :

إن المشكلة الرئيسية التي تواجه الممثل الذي يلعب دور بونتيليا تكمن في طريقة تجسيد السكر الذي يمثل تسعة أعشار دوره. إن على الممثل أن يحقق تأثير الكراهية والبغض حين يصل إلى المرحلة المتوقعة من الاضطراب بسبب السكر على خشبة المسرح ، وبهذه الطريقة يكشف عن حالة التخدير التي تقلل من وضوح وقيمة كل حالات الوجود المادي والروحي^(٦).

لقد قام الممثل ستيكل بأداء دور بونتيليا في زيوريخ قبل أن يظهر في برلين. وقد لعب الدور في زيوريخ كما لو كان يلعبه بلا قناع ، وقد توصل المتفرجون إلى انطباع بأنه كان إنساناً لطيفاً فيه بعض لحظات بغيضة حين يكون في حالة اللاسكر ، وهي لحظات تبدت كما لو كانت لحظات صدام بسبب الشراب ، لدرجة أن هذه اللحظات بدت كما لو كان من الممكن غفرانها. أما في برلين ، وبعد أن فهم نوع التأثير الذي تركه ، فقد اختار أن يبدو برأس أصلع بغيض الشكل ، ورسم لنفسه ملامح متخمة ومنغمسة في الذات. في تلك الحالة فقط ظهر أن جاذبيته في حالة السكر لها أثارها الخطرة ، كما ظهر أن طريقته في التواصل مع الناس اجتماعياً تشبه طريقة التماسيح^(٧).

إن المنهج الواضح للتوحد مع الشخصية ، أي إبراز الوجه الإنساني للشخصية ، يجب أن يتم التخلي عنه كلية. وهناك مقالة ممتازة عن المسرحية (Hermand,1977) تظهر مدى الإغواء الذي يتعرض له المتفرج لكي يترك نفسه أسيراً لثراء العناصر الميثولوجية - مالك ضيعة غنى ، وابنة جميلة ، وخادم أمين - ولكي يأخذ علاقة بونتيليا - ماتى باعتبارها مجرد ابتكار ماهر ، أي باعتبارها انتصاراً للكوميدي على السياسي. إن هذا هو الخيار الذي لا يجب أن يختاره القارئ : بونتيليا المنقسم على نفسه نصفين : نصف "سيئ" فائق ، ونصف "طيب" سكير ؛ فتلك هي الصورة التي يجب أن

يظهرها هو لنفسه بوكلا الصورتين إنتاج لعوامل اجتماعية - اقتصادية ينتج فيها النصف السكير بعض التأثيرات العاطفية والنصف الفائق بعض التأثيرات القاسية ، وكل النصفين يحدث تفريياً للنصف الآخر. إن بونتيللا يمثل خطراً ، وأكثر من الخطر ، حين يكون ثملاً ؛ لأن سلوكه العام يمكنه من ممارسة تلاعباته بشكل أفضل. لا الذات الثملة ولا الفائقة يمكن أن تكون نموذجاً طالما أن السكر لن يغير العالم ، كما أن العالم بحالته الراهنة يبدو غير قادر على إنتاج ذات فائقة تكون محل قبول.

إن بريخت ينسخ توحيد المتفرج مع بونتيللا "الطيب" و"السيئ" عن طريق الأسلوب الذى يرتب به النظرات المتفرسة والأشياء على خشبة المسرح بهدف اصطلياد نظرة الآخر المتفرسة (McLeod,1980,p.19). إن مؤثرات مسرح بريخت مصممة لكى تجمع نظرة المتفرج المتفرسة مع نظرة بعض الممثلين أو مجموعات من الممثلين ، وهكذا يعيد المتفرج مرجعياً مرة أخرى إلى الإنتاج المسرحى ذاته. إن "السائق" ماتى (وهو الشخص الذى يقود) هو الشخص الذى ينتهى به الأمر إلى تجسيد مشاهد متباينة عديدة تظهر فى النهاية الصراع الطبقي الذى يكون جوهر المسرحية. فقبل المشهد الذى يقوم فيه ماتى باختبار إيفا كزوجة محتملة فإنها تتاور لكى توقعه فى شبك المغازلة. وفى لحظات تتوجه نظرة ماتى المتفرسة إلى إيفا حتى يرى (بعينه الرمزية) نظراتها المتأمرة. إن المتفرج يرى محاولات إيفا لإثارة رغبات ماتى الجنسية كما هو مكتوب فى الإرشادات المسرحية "تدخل إيفا تحمل مبسم سيجارة طوله عدة ياردات وهى تقلد مشية مغرية رأتها فى السينما" (GW 4,P.1658) ، كما أن المتفرج يرقب سقوط ماتى أسيراً فى النهج الذى تبتغيه هى لإنتاج المشهد. وهو يفقد اهتمامه فى عرضها للقيام بحملة ليلية لصيد المحار lobsters حين يفهم أن هذا المحار بالذات لا يمكن صيده بتلك الطريقة. إن عينه الرمزية تسجل الوعي الطبقي الذى يقلص عرضها المغرى المؤقت. إنه يتعرف على نفسه باعتبارها نتاجاً لرغبتها (فى اصطلياد محار حقيقى بالأنوات المناسبة فيما يقوم بتخيل موقف غزلى لا يقوم فيه باصطياد أى شىء) ، ولهذا فهو يرفض طلبها. إن نظرة المتفرج المتفرسة تقع عليهما معاً ، فيما يتعلم بواسطة مثل هذه الأبنية الداخلية للرؤية بدلاً من أن تكون بواسطة وعى شخصية من الشخصيات المسرحية.

إن ماتى خبير فى استخلاص نظرة المتفرج المتفرسة عن طريق الألعاب التى يقوم بها ، والتى يظهر من خلالها أن العبد يمكنه أن يلعب بينما لا يستطيع السيد ذلك. إنه سيد فى اللعب ، والنتيجة النهائية هى أنه لا يسقط فى مصيدة نظرة السيد (وهو يسلم إنذاره) لكنه يطور عينا رمزية لاكتشاف المصطلح الثالث المفقود ، أى الشروط الاقتصادية والسياسية التى تحدد هوية النظام الذى يستطيع فيه بونتيل أن يلعب لعبة "السكر" و"الفواق" فقط. إن المشاهد يرى كل ما يراه ماتى وأكثر منه : إنه يصل إلى التعرف على ذاته كنتاج ، وأن يرى الجانب الذى يلعبه التجسيد المسرحى فى التكوين الخيالى للذات. إن نظرتة السالبة المستلبة تتحول إلى نظرة إيجابية ناقدة. وهكذا يكون ما هو مسرحى قادراً على إقلاق السكينة فى الوعى السياسى للمتفرج. فهذا الإقلاق لا يسبب مجرد تصحيح خطأ ، أى وضع الرؤية الصحيحة مكان الخاطئة ، ولكن يسبب فهماً يفيد بأن الأيديولوجيا تفيد نفسها من شكل درامى محض (كما يحدث حين تواجه الذات نفسها فى مرحلة المرأة عند لاكان). فما هى التأثيرات التى يتركها ذلك على بلورة نظرية جديدة فى الكوميديا ؟

العودة الكوميديية للمقهور

المضحك اجتماعيا :

فيما يتعلق بمسرحية مثل بونتيل فإن المرء قد لا يجد الكثير مما يتطرق بالمخزون الدائم للكوميديا. وبرغم أن المخزون الدائم - مثل المهرج الذى يخرج من الغرفة جاداً واثقاً بنفسه ثم يسقط على وجهه - له أيضاً وجهه الاجتماعى ، فإن هذا الوجه قد ضاع ، وهكذا فإن سقوط المهرج يبدو وكأنه شىء بيولوجى ، شىء كوميديى يحدث لجميع الناس وفى كل الظروف. إن الممثلين الذين يلعبون "بونتيل وخاتمه ماتى" يجب أن يستخرجوا ما هو كوميديى من الموقف الطبقي الراهن حتى لو لم يضطك أفراد هذه الطبقة أو تلك^(٨).

إن جاذبية المهرج تكمن في تطلعه الصادق الأبدى ، وسقوطه غير المتوقع الأبدى ، لشغل الدور الذي فرضه عليه المجتمع ، ورغبته الصادقة في لعب الدور الاجتماعي تصل بالضرورة إلى حالة من الأسى ، وفي ذلك تكمن جاذبيته "البيولوجية" العامة ، وهي الجاذبية الكامنة بالتحديد في عدم قدرة مخططات العقل على توقع احتياجات الجسد. في مسرحية بادن التعليمية عن الرضا (١٩٢٩) هناك مشهد تهريجي يظهر فيه ثلاثة مهرجين : مهرجان ضئيلان يقومان "بمساعدة" مهرج عملاق (بالاسم التقليدي السيد شميدت) عن طريق فك حياكته بشكل منتظم ضلعاً ضلعاً ، وذلك للتخلص من أوجاعه وآلامه حتى لا يتبقى منه في النهاية إلا جزعه. وهذا المهرج يقبل أمر هزيمته بلا نقاش ، والسبب هو أنه وثق في مساعدة الآخرين. إن ذلك يمثل نوعاً مختلفاً من التهريج عن شارلي شابلن ؛ لأن شابلن، برغم معاناته في ظل سلطات غاشمة ، ينتصر دائماً في النهاية ؛ فالمتناقضات والأشياء الغامضة تتحول في النهاية إلى صفه ، أحياناً عن طريق الصدفة الناجمة عن حضوره الذهني البالغ. كما أن المهرج م. هالوت M. Hulot الذي يلعب تاتي Tati هو أيضاً على درجة من البراءة ؛ لأن اختلافه مع الرتب العليا يتضمن نوعاً من الإيمان بدرجة أعظم من التساوق الاجتماعي الموجود بالفعل ، وهو الإيمان الذي يحاول ، وهو الواعظ المتواضع ، أن يحافظ عليه ويفشل في ذلك فشلاً ذريعاً ، فيما يحاول في كل خطوة أن يبقى على صفاته. وعلى الجانب المقابل فإن السيد شميدت يقع في المصيدة أيديولوجياً ؛ فالأشياء الغامضة تعمل ضده كما أنه لا يفهمها أصلاً. إن "المسرحية التعليمية" توفر السياق السياسي الملائم ، في المشهد التالي ، وعنوانه "رفض المساعدة" :

- حين يتوقف العنف عن السيادة ، لن يكون هناك احتياج للمساعدة.
- ولهذا فيجب عليك ألا تطلب المساعدة ، ولكن القضاء على العنف بدلاً من ذلك.
- فالمساعدة والعنف يمثلان شيئاً متوحداً.
- وهذا الشيء المتوحد يجب تفسيره^(٩).

إن المثال المستخدم من مسرحية بادن التعليمية يظهر لا جدوى توقع المساعدة في إطار نظام يعتمد على العنف والقهر داخل بنية قوته. والمشهد يطرح السؤال الذي يحول الكوميديا إلى خطاب لغوي بدلاً من أن يظل شيئاً مطلقاً : من الذي يضحك ، ومن أى موقع ، وعلى ماذا ، وعلى من ؟ فمن وجهة نظر بريخت فإن تصليات المجتمع والتاريخ ليست أشياء مطلقة ، وممارساته الكوميديية تتضمن هجوماً على كل نظريات الكوميديا التي تفترض أن الفرد والمجتمع يمثلان معطيات متعارضة. إن مسرح بريخت يركز على تغير السياقات : من الذي يملك القوة لتغيير السياق المحيط بالعلامة ؟ وكما في نظريات فرويد حول النكتة الهادفة (كما تظهر في Freud,1953,pp.97-102) فإن قاص النكتة (بريخت) يتطلب مستمعاً حليفاً وشخصاً ثالثاً يمثل الموضوع أو المستهدف. وفي مشهد التهريج في مسرحية بادن التعليمية فإن المستمع – المتفرج سوف يكون منجذباً لربط نفسه بالمهرجين باعتبارهم أسلحة المؤلف الساخرة ، لكن هذا الاختبار سرعان ما يتوقف. إن المتفرج يقع في الحيرة حين يتضح رويداً رويداً أن تمزيق أشلاء السيد شميدت هو هجوم على أكثر آماله ومعتقداته احتراماً ، في نظام يفترض فيه القدرة على القضاء على المعاناة. إن بريخت هنا ، كما هو الشأن مع قاص النكتة عند فرويد ، هو قاص معدوم الضمير، قبض على المتفرجين متلبسين بالمشاركة في جريمة الضحك على السيد شميدت. ولكن في حين أن فرويد نظر إلى النكتة باعتبارها تعطيلاً مؤقتاً لقهر القانون وتوفير لحظي للطاقة النفسية فإن بريخت يرغب في توجيه هذه الطاقة نحو تغيير القانون الذي أنتج مثل هذا الترابط بين نقائص مثل العنف والمساعدة. إن هناك شيئاً محتفظاً به صناعياً للمحافظة على الوضع الراهن : أما المضحك فهو عودة الشيء الذي لم يعد يخدم الرغبة.

لقد صكّ ماركيز (1955,p.44) مصطلح "فائض القهر" ، وأطلقه على تلك القيود المفروضة للحفاظ ليس على نظام اجتماعي في نضاله الجمعي ضد العوز الطبيعي ، ولكن على شكل حكم تراتبي خاص مشغول بالحفاظ على امتيازاته. وحتى يتم التغلب على العوز الطبيعي بمساعدة التكنولوجيا فإن هذا التجاوز في القهر يظل مستخدماً. إن الإيماءة Gestus عند ممثلي بريخت تكرر وضع ما حصلوا عليه في سياق نظام مفارق

تاريخياً يجهض أى طموح مشترك ، ويجبر الذات على التفاضل عن خصيها الذاتى (راجع مشهد الخصى فى مسرحية بريخت الرجل هو الرجل (GW 1,p.369) وانظر نسخته المسيسة لمسرحية جاكوب لينز المدرس الخاص (GW 6,p.2381). إن الإيماءة تكشف عن المقهور سياسياً باعتباره الدافع المقيد بالطبقة الاجتماعية وليس باعتباره تسامياً بالدافع كما يقول البرجوازيون قاصدين "ضبط النفس". إن الإيماءة هى رغبة الآخر المسيطر داخلنا ، وهو ما يطمح مسرح بريخت إلى تفكيكه.

إن بريخت يرغب فى الكشف عن نظام من العلاقات الاجتماعية يؤدي إلى هزيمة كل العلاقات الخلاقة بالأنا وبالأخرين ، وهى الهزيمة التى يخفيها النظام ذاته عن طريق التسامى برغبته. فى أغنية الراقصة القصيرة المسماة الخطايا السبع المميتة للبرجوازي الصغير نرى أن الخطايا السبع التقليدية تتحول إلى فضائل حين يتم النظر إليها من منظور مضاد للرأسمالية. وتوضح ذلك فإن بريخت يتعامل مع الذات المنقسمة فى شكل أنا [٢] باعتبارها مديرة أعمال الراقصة أنا [١] ، وهى البضاعة التى يتم بيعها. والاثنتان فى جولة لجمع التبرعات لبناء بيت لهما ولأسرتهما. وتبدأ أنا [٢] كل مشهد برفض التسليم لاقتصاديات السوق ، وهذا ينتج عنه إعادة تقييم لبعض القيم : فهى تظهر كسلاً فى الدعوة إلى الظلم ، وتفاخراً فى رفض تحويل فنّها إلى سلعة ، وشرهاً فى التأكيد على رغبتها الطبيعية ، وشبقاً فى أن تكون تلقائية مع الآخر ، وهكذا. وبينما تكشف أنا [٢] عن ذاتيتها بالرقص فإن أنا [١] تنتقد بالغناء فشل أختها فى تلبية رغبة الآخر الرأسمالية. وهكذا يتم التعبير عن الانقسام وبثه إلى المتفرجين. إنها أمثلة عن الانقسام الذى يظهر بين هؤلاء الذين يكحون لإنتاج البضائع وهؤلاء الذين يستهلكونها. وهنا تكون الدعوة للمتفرج للاعتراف بوجود هذا الانقسام.

إن تقنيات بريخت الدرامية تستهدف تفكيك أى فائض قهر وإظهاره باعتباره متخلفاً تاريخياً ومناقضاً لما هو جيد اجتماعياً بشكل يدعو للضحك ، وبالتالي فهو يترك القارئ/المتفرج مع مجموعة من المتناقضات لكى يقوم بحلها فى الممارسات الحياتية. إن على القارئ/المتفرج أن يشارك فى متعة تخليق معنى جديد عن طريق المشاركة فى

خطوات "التفكير التدخلي". ولقد كان هدفه ضخماً وطموحاً يستهدف توفير "متعة النص" ليس فقط لذات واحدة ، ولكن للطبقة التي كان يتم قهرها. إن تلك ليست مجرد حالة من حالات تغيير المحتوى السياسى للفن ، ولكن من حالات تغيير العلاقات بين المنتج والمستهلك. إن ذاتية المتفرج نفسها تصبح فى محل التساؤل بموازاة ما يتم تقديمه على خشبة المسرح ، مثل رغبات الجسد التي يجب أن تمتلئ حتى يصحوا لفهم تكوينه الاجتماعى واكتشاف قهره السياسى.

نحو نظرية ماركسية للكوميديا

إن وظيفة الكوميديا فى مسرح بريخت بهذا الشكل تكون مختلفة عن وظيفة الكوميديا فى أى مسرح قبل بريخت. وبرغم أن تكرار التناقضات المؤدية إلى هزيمة الذات كانت دائماً مصدر إضحاك فإن المؤثرات الكوميدية التي كانت تنتج بهذا الأسلوب كانت تفسر فى الماضى بطريقة مختلفة تماماً. إن برجسون مثلاً يتخذ موقفاً متسقاً هو موقف الحياد التام الذى ينطلق منه للحكم على هزيمة الآخر لذاته ؛ فوقع الحى فى مصيدة الآلية (وهى تركيبة مثيرة له جداً) يعود فى رأيه إلى نقص فى الشخصية ولا علاقة له تقريباً بتصلب التراتب الاجتماعى. ومن ناحية أخرى فإن هيجل ، وعلى عكس بريخت يرى أنه لا شىء كوميدياً هناك فى خطايا البشر (Hegel, Tr. T. M. Knox, 1975, 2 vols, p. 1200) ، وأن الكوميديا الحققة تحدث حين تفهم الشخصية الصدام والتناقض فى حياتها ، ويثبت أنها لا تتأثر بكل ذلك :

إن الكوميدي (١٠) . . . هو شخصية أو موضوع يخلق من أفعال نفسه متناقضات ، وبذلك يحول هذه الأفعال إلى نقطة العدم ، بينما يظل هو ساكناً ومتاكداً فى الحين ذاته. لهذا السبب فإن الكوميديا تتخذ كقواعد لها وكنقطة بدء ما تنتهى به التراجيديا ، وذلك تحديداً هو القلب المبتهج والمتكامل تمام التكامل. وحتى لو حكم مالك هذا القلب بالوسائل التي يستخدمها أى شىء يريده ؛

مما قد ينتهى به إلى الكبر الذاتى ؛ لأنه تسبب بمحاولاته فى تحقيق عكس ما كان يصبو إليه ،إلا أنه لا يفقد سلام عقله لهذا السبب. (Hegel,1975,p.1220)

إن هيجل يرى أن الكوميدي يتولد من جلال ثقة الذات بنفسها برغم أن أهدافها "تفتقر إلى أى جوهر". إن التناقض بين طموح الشخصية وبين فهمها الواضح لمكانتها المتواضعة فى الدنيا هو بالضبط ما يمثل جوهر الكوميديا من وجهة نظر هيجل. إن فشله فشل محبب ؛ لأنه يستكمل ما يقول بشكل مرح بصرف النظر عن قطيعته الكاملة مع نظام الأشياء :

لهذا فإن الكوميدي يلعب دوره أكثر مع أشخاص نوى وجهات نظر هابطة ،أى مريوطون إلى العالم الحقيقى وبالحظة الراهنة ، بمعنى أنه يدور بين أناس هم ما عليه مرة وإلى الأبد ، أناس لا يستطيعون وإن يكونوا أى شىء آخر ،أناس ليس لديهم أى شك ، برغم افتقارهم إلى أى عواطف حقيقية ، حول تكوينهم وحول ما يقومون به. ولكن هؤلاء يكشفون عن أنفسهم فى الوقت ذاته وكأن هناك أشياء أسمى داخلهم ؛ لأنهم ليسوا مرتبطين جدياً إلى العالم المتناهى الذى يتفاعلون معه ، ولكنهم يتسامون فوقه وييقون متصلين فى نواتهم وأمنين من الفشل والخسارة . (Hegel,1975,pp.1220-1)

إن هذا القول لا يصل إلى مرحلة تأسيس برنامج ثورى : المضحك متصل بالطبقات الدنيا ؛ ضئيل القدر فى الكوميديا يتطلع إلى أهداف أكبر من قدراته ، وهو ما يوصله إلى أن يكون مضحكاً حين لا توصله أهدافه إلى شىء ، ونحن معه لأنه يحكم قبضته على عالمه السعيد والمبتهج لدرجة أنه لا يهتم حين تصل أهدافه الغالية والضالة إلى لا شىء. إن هيجل لا يتوصل إلى الوظيفة الدينامية للمضحك باعتباره محركاً للخصومة الاجتماعية. إنه يتلبس هوية الذات والموضوع ،أى توحد الشخصية مع الموضوع الذى

يهزمه. وإذا ما نظرنا إلى ذلك من وجهة نظر بريختية فإن ذلك يعادل جعل الذات تنضغم في قهرها نفسه.

في مقال عن هيجل والمضحك ، يقول فلفجانج هايز Wolfgang Heise (١٩٦٤) إن هيجل رغمًا عنه قد رأى أن عظمة المضحك تكمن في تغيرات العصر والبنى الاجتماعية. لقد كان هيجل هو أول من استنتج علاقة المضحك بالعصر الذي يظهر فيه. وبرغم أنه لم يفهم صلة المضحك بالصراع الطبقي ، فإنه فهم خطوات النشاط الإنساني بشكل دياكتيكي ، أي من خلال التفاعل بين قوة العمل والاحتياج. وفي هذا التفاعل رصد هيجل مكان الصراع ، ولكنه لم يرصد بواقعه الحقيقة. إنه لم يستطع أن يتجاهل هذا الصراع بين القديم والجديد ، معترفًا بأن البطل الكوميدي كان يحاول الوصول إلى السلطة ، حتى لو أسىء توجيهه ، برغم أن تلك السلطة ربما لم تكن تستحق المطالبة بها في حالتها الراهنة.

إن هيجل يرى مبدأ الجدل في كلٍّ من الكوميدي والتراجيدي ؛ فالبطل التراجيدي أسير عواطفه (تلك الرغبات الهادفة التي تشخص جوهره) ، والخلاص لا يمكن تحقيقه إلا عن طريق العدالة السرمدية ، أما البطل الكوميدي فهو لا يعاني من هذا الدافع القهري ، وهو يسمو فوق هذه الهزائم ، ويبقى واثقًا من ذاته صافيًا. ولكن بينما يرى هيجل أن الكوميديا تكمن في الفرد الذي لا تؤثر فيه تناقضات الحياة فإن بريخت يرى أن ذلك نفسه يثبت استحالة فصل الكوميديا عن التراجيديا. إن محاولات الإنسان المتكررة لاستئناف الواقع في حين أن هذا الواقع هو الذي جعل منه كائنًا مغتربًا ، هذه المحاولات تتسم بالكوميديا والتراجيديا في الوقت ذاته .

إن بريخت يرى أن الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقات السفلى تقع أسيرة لمتناقضات الحياة حتى لو لم تكن هذه الشخصيات على وعى بتلك المتناقضات. ففي مسرحية الاستثناء والقاعدة ، وهي واحدة من مسرحيات بريخت التعليمية ، يتعرض الحمّال للهزيمة بل يصل لحد التعرض للموت ، والمسرحية تكشف عن أن النظام الطبقي مسئول عن تحديد "القاعدة". فالحمّال يجد نفسه في موقف الخاسر حين يعرض آخر

قطرة ماء على سيده التاجر ، ليس من باب الإحسان ، ولكن من باب الفهم الأعظم لظروف الاغتراب التي يعمل في ظلها أكثر مما يعمل سيده. إن الحمال يستطيع أن يستشف ما سيحدث إذا ما تم العثور عليه حياً وسيده ميتاً. ومع هذا فإن التاجر لا يستطيع إلا أن يرى أن الحمال يتصرف مدفوعاً بالاستياء بعد المعاملة السيئة التي عرضه لها في رحلتها المشتركة ، وبناء على ذلك فهو يسئ تفسير اليد الممتدة له ؛ فهو أولاً يعتبرها دليل اعتداء ، ثم يعتبرها ، بعد الحادثة ، فعل عطوف لا منطوق له على الإطلاق إذا ما أخذنا في الاعتبار طريقة معاملته للحمال. على أي حال يقوم التاجر بإطلاق الرصاص على الحمال من قبيل "الدفاع عن النفس" ؛ لأن الظروف لم تترك له سبباً واحداً لفهم فعل الحمال باعتباره استثناء من القاعدة. وفيما بعد يؤكد "القاضي" على وجهة النظر هذه. إن المتفرج ، نظرياً ، يضحك على "القاضي" و"التاجر" لفهمهما المحدود ، لكن التاجر ، عملياً ، يكسب القضية لأنه خرج حياً ، كما أنه ليس أمراً مضحكاً ؛ فهناك من تضحك عليه ولكن ليس هناك من تضحك معه. إن الموقف كله عرضة لأن يكون كوميديا وتراجيديا ؛ فموضوع من يضحك ، ومن أي زاوية ، وعلى ماذا ، وعلى من لا يمكن الفصل فيه أنطولوجياً ؟! ليس هناك وجود لجوهر كوميدي ؛ كل ما هناك هو قضية السلطة الذي يعود فيها الأمر للعامة لكي يفعلوا كل ما يلزم للتأكد من أن هذا القانون لن يكون هو من يضحك أخيراً وكثيراً.

إن مسرحية الاستثناء والقاعدة هي أقرب مسرحية يمكن أن تحقق نظرية ماركسية في الكوميديا. إنها كوميديا التجسيد المادي ، عن أفراد يقعون أسرى لمجموعة من المتناقضات التي يتم عرضها بكل ما تتضمنه من جوانب تراجيدية. وفي حين يؤمن هيجل بأن الإبداع الحي للروح ، الوجود النموذجي للكون ، يستبعد الأشكال الموضوعية حين تتوقف عن العمل صوب التعرف بذاتها ، فإن ماركس ينظر إلى الجدل مادياً وبذلك يميز المضحك والدورات العليا للموضوعية القديمة حيثما كان ذلك غامضاً. إن الكوميديا من وجهة نظر ماركس تساعد الناس على أن ينفصلوا سعداء عن ماضيهم (Marx, 1975 edn, p.248): وجهة النظر هذه أصبحت الآن غريبة عن زمنها. والتراجيديا يجب أن تضاف باعتبارها بديلاً مقبولاً . إن الكوميديا أو التراجيديا تنتجان حين تقود

المتناقضات الجدلية إلى أنواع مختلفة من هزيمة الذات سواء للفرد أو للجماعات. أما بالنسبة لبريخت فإن وظيفة الكوميديا هي توضيح أن المستقبل يعتمد على القطيعة مع الماضي وعلى التخلص من قشوره وتجمده. إن هزيمة الذات تحدث حين تناضل الشخصيات لاستئناس نفس الواقع الذي يحتوى قاهريهم ، وهو الواقع الذي جعل منهم كائنات مغترية في المقام الأول. وهذا بدوره ينطبق على الشخصيات العديدة المنقسمة التي ناقشناها حتى الآن : شين تى/شوى تا وأنا [١] وأنا [٢] ، والحمال الذي آمن داخلياً بالقانون الظالم والتاجر البرجوازي/الشقى ، وبونتيل ك شخص أنانى النزعة/طاغية وشجاعة الأم/التاجرة. إن كلاً من التراجيديا والكوميديا تتأسس اختياريًا على مجموعة من الافتراضات الأيديولوجية الموجودة في لحظة تاريخية معينة ؛ فهناك أشياء يتم الاحتفاظ بها حية بلا قصد ، وذلك بهدف الحفاظ على النظام السائد. وإذا ما تم إعادة النظر في ماركس وبريخت فإننا نكتشف أنهما لم يربطاً فقط بين الكوميديا والتاريخ ، بل أظهرنا أن الصدام المستمر مع الموضوعة هو الذى ينتج الكوميديا أو التراجيديا ، وبهذا أكدنا على الحاجة إلى جماليات التناقض بدلاً من جماليات المحاكاة. إن طبيعة هذه الجماليات سواء لبريخت أو لمعاصريه قد أصبحت موضوعاً خلافيًا ترتبت عليه سلسلة كاملة من الآراء المتناقضة.

الهوامش

- (١) P.37..4i,P.793: CP.GW 2
- (٢) راجع : (1974) Giese الذي لفت عمله القيم نظري إلى صك بريخت لهذا المصطلح ، والذي قاد إلى الاستنتاجات التي بنيت عليه.
- (٣) P.702..GW 16 :P.277 .1964,Willett
- (٤) . GW 16,P.925-6
- (٥) إن القول باستخدام النظرة المتفرسة على المسرح في علاقتها بتظرة المتفرج واستخدامها كوسيلة مسرحية على يدى كتاب مسرح ملتزمين مثل سارتر وبريخت ، هو قول قام Moleod,1980 بمناقشته ، وهي المناقشة التي يدين لها هذا الفصل من كتابي.
- (٦) Theaterarbeit,1952,P.19
- (٧) Theaterarbeit,1952,P.22
- (٨) Theaterarbeit,1952,P.42
- (٩) .GW 2,P.599
- (١٠) إن ترجمة Knox للمصطلحين "Komisch" و "das Komische" بمعنى "كوميدي" تمثل صعوبة في سياق مناقشتي. إن كلمة كوميدي في الإنجليزية كثيراً ما تستخدم لوصف مواقف سخيفة ؛ ووفقاً لما يقوله قاموس أكسفورد اللغة الإنجليزية ؛ فالكلمة تعني : "إثارة المرح". ولكن "الكوميدي" ، من ناحية أخرى ، هو المصطلح الذي يتم استخدامه غالباً في الإنجليزية للدلالة على "النوع" الكوميدي ، وهو المعنى الذي استخدمه هنا لفهم مصطلح هيجل.

الفصل الرابع

تحديد مكان النظرية

بريخت والحداثة

الحداثة هي المصطلح الذي يشير إلى ما يكون شخصية العصر الراهن ، وخاصة فيما يتعلق بأفضل منظور تتطلع من خلاله إلى المستقبل ، والمصطلح ما زال مثيراً للجدل. وفي رأينا فإن الحداثة تشير إلى الفترة التالية لعام ١٨٨٠م ؛ وهي الفترة التي شهدت تمرداً على الأشكال التقليدية وما يتعلق بها من مبادئ. لهذا السبب فإن المصطلح قد يستخدم ، إذا ما تعلق الأمر بالفن ، لكي يشير إلى مصطلحين آخرين هما "الحداثة" و"الطليعة". وبما أن المنظرين الأربعة الذين سنناقشهم هنا ، وهم لوكاتش وبريخت وبنجامين وأورنو ، يحتلون مواقع متباينة في هذا التمرد ، فإن التفريق بين المصطلحين الأخيرين قد يكون منبث العلاقة بالتحليل الذي تقدمه. لقد أشار بيتر بيرجر (١٩٨٤) بشكل مشجع ، في رده على ريناتو بوجيولي (١٩٨٦) الذي جمع فيه الحداثيين تحت مصطلح "الطليعة" ، إلى أن الابتعاد عن استقلالية الفن (في حين أن الكتاب والفنانين كانوا مكشوفين أمام تأثيرات الاقتصاد الضخم) قد بدأ حركة رجعية نحو ما عرف باسم الجمالية ، أي الابتكار الفني كهدف في حد ذاته ، وهي الحركة التي أكدت الصدمة كقيمة في الفن ، تلك الصدمة التي تتحقق من خلال الأشكال والتقنيات الجديدة. ولهذا السبب فإن بيرجر يريد أن يفرق بين دافعين مختلفين للتنظير إستراتيجيتين مختلفتين للرفض ورثتهما الحداثة : الحداثة كهجوم متعدد

الجهات على الإجراءات الفنية التقليدية (أخذاً في الاعتبار مفهوم الشكليات الروس عن "التفريب" defamiliarization كنموذج للوظيفة الجديدة للفن). والطليعة باعتبارها هجوماً منظماً على الإنتاج والاستقبال المؤسساتى للفن (Burger, 1984, pp.15-27). (فى هذا السياق فإن مفهوم بريخت "التفريب" Verfremdung يمكن أن ينظر إليه باعتباره التقنية الأيديولوجية الرئيسية). إن هذه الاختلافات يمكن أن تختصر فى حالة ما إذا نظرنا إلى الأرضية المشتركة للتحدى المعلن ضد الأشكال التقليدية للغة. إن ذلك يسقط من الاعتبار النقطة المهمة ، وهى أن الجمالية قد كثفت انفصال الفن عن المجتمع البرجوازي ، وبذلك تكون قد أكدت استقلاليته ، بينما حاولت الطليعية أن تعيد الفن إلى شكل من أشكال الممارسة الاجتماعية^(١). إن المواجهة بين المنظرين الماركسيين الأربعة ، لوكاتش وبريخت وبنجامين وأورنو ، تركز على المشكلة التى تواجه الفنان الملتزم سياسياً فى الوقت الذى ينتج فيه التطور التكنولوجى تغيراً راديكالياً فى إنتاج الفن واستقباله .

إن الأبطال الأربعة المشاركين فى الجدل النظرى حول العلاقة بين الجماليات والسياسة ، قد ساهموا فى تشكيل التوجه المستقبلى لما يعرف الآن باسم النقد الأيديولوجى ، والذى يعنى أول ما يعنى محاولة إزاحة الغموض عن مفهوم الفن كممارسة لها استقلالها ؛ غموض لا يتغير بفعل تاريخ إنتاجه واستقباله. لقد كان بريخت هو الذى جاء معارضاً للاتجاه الأكثر محافظةً وجموداً فى نظريات لوكاتش وأورنو اللذين تبنا وجهات نظر عن أكثر صيغ التجسيد الفنى مناسبة لما يسمى بالكاتب التقدمى مناقضة لوجهة نظر بريخت. لقد كان بريخت وبنجامين وحدهما متفقين فيما يتعلق بوظيفة التقنيات الطليعية التى تتسم بالإيجابية السياسية والأيديولوجية : لقد ظل لوكاتش وأورنو ملتزمين ، كل بطريقته ، بذلك الفن الذى يحتوى على تناقضاته فى ذاته ، والذى يستطيع ، لذلك السبب ، أن يقاوم ، فى رأيهما ، الخطر المزيج وهو التحول إلى المادة والتحول إلى سلعة ، وهو الخطر الذى بدا أن التقنيات الجديدة تتعرض له.

مناظرة بريخت / لوكاتش

تتمركز المناظرة بين بريخت ولوكاتش حول مفهومهما المتضاد لما يؤسس العمل الواقعي في سياق نضال سياسي معلن ، هو في حالتنا هنا النضال الماركسي. ما هي الطريقة المثلى التي يمكن بها الإفادة من الفنون لتأييد هذا النضال باعتبار هذه الفنون نقداً بناءً لأعمال واقعية قديمة وأيضاً برنامج عمل للحاضر والمستقبل ؟

ترى الماركسية أن للفن هدفاً معيناً هو بالتحديد إضفاء الإنسانية على كل ما تحول إلى مادة. لقد كان لوكاتش هو الذي نحت مصطلح تمديد الأشياء (أي تحويلها إلى مادة) ، وهو مأخوذ من ماركس ، وكان يعتبره "المشكلة الرئيسية في بنية المجتمع الرأسمالي" (Lucács, 1971, p.83). لقد كان ماركس هو أول من أعلن أن كلاً من العالم الموضوعي للمنتج (بفتح التاء) والعلاقات المؤسسية التي يفرضها السوق قد اتخذتا شكلاً متصلباً جاهزاً بدا صواباً في ذاته ، ويصعب على الناس فقدته أو السيطرة عليه. إن إضفاء المادية على المنتج باعتباره موضوعاً مستقلاً قد أسماه ماركس "تأليه السلعة" ، وهذا راجع إلى أنه نظر إلى هذا الوجه من وجوه إضفاء المادية على أنه تضليل يتم فيه إضفاء سمات غير حقيقية على السلعة لإعطائها قيمة أعلى ، كما أن البشر أنفسهم قد تثبتوا في علاقات شبيهة تحكم كل تبادلاتهم الاجتماعية. لقد كانت تلك المقولة الأخيرة من نظرية ماركس هي التي أكسبها لوكاتش مكانة بارزة ، وهو الذي أشار إلى أن هذه الموضوعة المزيفة قد تسربت إلى أنشطة الفرد لدرجة أن التضليل قد أدى إلى تغريبهم عن جوهرهم الحقيقي.

لقد أراد كلٌّ من بريخت ولوكاتش القضاء على تأثيرات النزعة المادية الناشئة في ظل الرأسمالية. وقد رأى لوكاتش أن ذلك ممكن عن طريق الفن الذي ينادى بـ "الكلية" ؛ رؤى للتخلص من المادية ؛ أي ربط التجربة "الحسية" بالفهم "المجرد" لكيفية حدوث التجربة بالتعرف على نفسها في ظل الشروط الآنية. ولوكاتش يبنى نظريته عن طريق فهم ماركس لهيجل : البنية الفوقية للفكر والثقافة تتفاعل بشكل مستمر مع العالم المادي ، وتتطور عبر التغلب على التناقضات. إن التطور هو تطور البنية المادية للإنسان ،

والديالكتيك ينبع من التجربة المحسوسة. وهيكل يرى أن العالم المحسوس قد شكّل نفسه وفقاً لفكرة مجردة حادثة ، أما ماركس فيرى أن البشر الحقيقيين كانوا قادرين على إحداث تطور ديالكتيكي يستهدف القضاء على الرأسمالية. وهدف الكاتب هو العمل على إظهار تلك المتناقضات بين المحسوس والمجرد عن طريق صيغة تجسيد خاصة ، كانت تسمى عند لوكاتش واقعية – أى شئ يفوق المحاكاة ، وهى صيغة قادرة على أن "تعكس" "الواقع الموضوعي" وقادرة رغم هذا على الكشف عن سلبيات هذا الواقع.

لقد كان هدف بريخت يتمحور حول "نقى الطبيعية" عن العالم المتصلّب عن طريق تقنيات شكلية عديدة تكون قادرة على الاستحواذ على انتباه المتفرج ولفت نظره إلى محتوى المتناقضات التى يعيش فى ظلها. ومن جانب آخر خاف لوكاتش من أن يؤدى التشظى والاصطناعية التى تقدمها تقنيات الحداثيّة إلى تغليظ استجابة القارئ للعالم وإفقاده حساسيته فيما يتعلق بإمكانية تحقيق وجود متوحد. رأى لوكاتش أن الأسلبة لا تمثل أكثر من بدعة وتقنية فارغة. لم يكن لوكاتش قادراً على فهم إمكانية إشارة الشكل إلى محتوى بعينه ، وتحديدأ كيف يمكن للشكل أن يكشف للمتفرج كيف أنه هو ذاته كان مشاركاً فى مجريات الإنتاج. فى كتاب معنى الواقعية المعاصرة يلعن لوكاتش "الرسم البيانى شديد التبسيط" الذى لجأ إليه بريخت فى مسرحية تطبيق الحد ، ويؤكد وجهة النظر الإنسانية التى تبناها بريخت كما قدمناها فى الفصل الأول ، مشيراً إلى أن "بريخت الناضج ، عن طريق تجاوز نظرياته المبكرة والأحادية الجانب ، قد تطور وأصبح أعظم كاتب مسرح واقعى فى عصره" (Lukács, 1963, pp.88 and 89). لقد رأى لوكاتش ساعتها أن بريخت قد عاد إلى موقف الكاتب الواقعى الكلاسيكى ، وهذا ما يغفر له كل شئ :

لقد كانت شخصيات بريخت فى الماضى متحدثين رسميين
باسم وجهة نظر سياسية معينة ، أما الآن فهى شخصيات
متعددة الأبعاد. إنهم الآن مخلوقات حيّة ، يتصارعون مع
ضمايرهم ومع العالم من حولهم. لقد اكتست الاستعارة لهما

وَدَمًا ؛ لقد تحولت إلى نموذج درامى حقيقى. إن تقنية التفريب لم تعد وسيلة لتحقيق الالتزام المصطنع أو المجرد بل أصبح أداة تحقيق إنجاز أدبى من الطراز الرفيع. إن كل الدرامات العظيمة ، على أى حال ، يجب أن تبحث عن وسائل تتجاوز بها الوعى المحدود للشخصيات الدرامية المقدمة على المسرح.

(Lukács, 1963, p.88)

مع أصدقاء مثل هؤلاء من الذى يحتاج إلى أعداء ؟ لم يتخيل لوكاتش أن الممثلين / الأبطال فى مسرحيات بريخت التعليمية هم الذين يقومون بتنفيذ الديالكتيك - إنه لا يتجسد إلا بهم. إنهم يخرجون من خط الكورس الذى ينتظمهم ، ويقومون بتجربة الأنوار المختلفة التى تتطلبها منهم الدراما ، وذلك بغرض اختبار ما إذا كان ممكناً تغيير "النص".

يؤمن لوكاتش بأن اغتراب الفرد فى أى عمل من الأعمال الكلاسيكية الواقعية يتم تجاوزه عن طريق إظهار الكلية الاجتماعية التى يمكن أن تحطم نزعة إضفاء المادية فى النظام الموجود بالفعل. إن "التجربة الواقعية" هى وعى مزيف : إن المطلوب هو واقعية تمكّنك من رؤية الروابط المجردة الكامنة. فمن ناحية هناك عالم النزعة المادية لتجربة معيشة ، ومن ناحية أخرى هناك الكلية الاجتماعية ، أى المنظور الذى يستطيع أن يجمع كل شئ ، الذى يسمح لك برؤية القوى الأيديولوجية التى أنتجت النزعة المادية ، وبتغيير تلك النزعة عن طريق اكتشاف علاقتها بالكل. إن لوكاتش مهتم بالسمة الديالكتيكية للواقع الموضوعى. إن بإمكاننا فقط أن نرى الأجزاء المحسوسة والعبارة من الحقيقة ، تلك الأجزاء التى اتسمت بالفعل بالمادية فى تاريخ العالم الرأسمالى. لكن هذه الأجزاء المنظورة لا تكون إلا جانباً واحداً من الحقيقة ؛ فالجانب الآخر محكوم بديناميات المصالح العالمية - التاريخية البروليتاريا. لقد أحدث التاريخ تشويهاً عن طريق تغريب الذات عما هو حسى ، ولذلك فالذات لا تستطيع استيعاب العالم إلا بشكل متصلب ومجرد : وحين تفهم الظاهرة المجسدة فى سياق تلك الكلية - المتضمنة التاريخى والسوسيواقتصادى والوجود المادى - فإن الذات تستطيع أن تفهم الحقيقة كما هى عليه.

يرى لوكاتش أن الكُتَّاب الواقعيين من أمثال بلزاك أو تولستوى كانوا جزءاً من البرجوازية في لحظات عقلانياتها ، ولذلك كان باستطاعتهم إطلاع القارئ على تيارات التاريخ المتصارعة. وفي شروحه لما كتبه لوكاتش أشار فريدريك جيمسون (1974,pp.160-205) إلى الظروف التاريخية التي قادت لوكاتش إلى إصدار أحكامه على الكُتَّاب الذين استحوذوا على إعجابه. ففي حين استحسن ما كتب بلزاك فقد استهجن ما كتب زولا وجويس ليس فقط لفشلهما في التوصل إلى المصادر الأيديولوجية الحاكمة لعالمهما ، بل لأن نزعة إضفاء المادية قد تغلبت عليهما ، ولهذا فقد فشلا حين استسلما لتشظى تيار التجربة دون التطرق إلى أسباب ذلك التشظى ، وبالتالي إمكانات التغلب عليه. لقد كان بلزاك أكثر حظاً مع لحظته التاريخية ، كما يلاحظ جيمسون (1974,pp. 195 and 203) لأنه عاصر بداية الرأسمالية ، ولهذا كان بإمكانه أن يرى كل شيء يتم إسباغ المادية عليه ؛ لهذا السبب كان بلزاك قادراً على تحميل الحوادث البسيطة بالمعاني الاجتماعية خالقاً بذلك قصصاً في إطار سياق كلى جامع. إن ما يدافع عنه لوكاتش بضرارة هو أسلوب الكتابة الملحمية الذي يفرقها عما يعتبره مجرد أوصاف للوقائع الخارجية (Lukacs,1970, pp. 110-48).

إن الشعر الداخلى للحياة هو شعر الرجال وهم يناضلون ،
هو شعر التفاعل المضطرب الفعال للرجال. ويدون هذا الشعر
الداخلى القادر على التكثيف والحفاظ على الحيوية فإنه لا يمكن
إنتاج كتابة ملحمية ولا صياغة تراكيب ملحمية قادرة على
الاستحواذ على اهتمام الناس (p.126).

إن الضعف الأيديولوجى القاتل عند كُتَّاب المنهج الوصفى يكمن
فى استسلامهم السلبي لهذه التراكمات ، لهذه الظاهرة المتمثلة فى
الرأسمالية القادرة ، وفى رؤيتهم للتناج وليس لصراع القوى
المتعارضة (p.146) . إن الوصف السطحى هو البديل الذى يلجأ إليه
الكاتب الذى يفتقر إلى تقدير أهمية المنهج الملحمى (p.130).

فى مقال آخر (Lukács, 1969, pp. 150-8) ينتقد لوكاتش رواية جديدة لإرنست أوتوالد Ernst Ottwalt ، وفيه يشن هجوماً كاسحاً على الأسلوب التسجيلى للقص الذى استخدمه هذا الكاتب البروليتارى ، وهو نقيض لأسلوب صنع الصورة (Gestaltung) الذى عادة ما يستخدمه الكاتب الواقعى الكلاسيكى. إن هدفه المعلن هو وضع الأدب البروليتارى - الثورى على الطريق الصحيح فيما يتعلق بالنظرية والمنهجية^(٢). إن مقال لوكاتش معنًى بتوضيح التأثيرات السلبية التى تتركها المواقف اليسارية التى كان تتعارض مع السياسات الرسمية للحزب الشيوعى الألمانى^(٣). إن أوتوالد ، وهو زميل لبريخت ، يتعرض للهجوم هنا بسبب أسلوبه التسجيلى فى الكتابة ، ذلك الأسلوب الذى يعلى من شأن المزج بين التسجيل والتعليق السياسى (1969, p. 153). ويوضح لوكاتش أن أوتوالد لا يكشف عن الظلم كما ينتوى ولكنه بدلاً من ذلك يعيد بشكل مكشوف فرض الآليات الأيديولوجية للدولة حين يركز على مظاهر الموضوع ؛ إذ إن تلك المظاهر لا تمثل إلا السطح الأمبيريقى للأشياء. ورغم أن ذلك قد لا يكون شيئاً سيئاً فى حد ذاته ، فإنه ليس مناسباً كمنهج أدبى ؛ لأنه يستخدم حالة خاصة باعتبارها نموذجاً "لتجربة يعاد عيشها بشكل كامل الحسية ؛ تجربة ملموسة ومتفردة" (1969, p. 154) يجب تفسيرها بطريقة مجردة وهادفة لكى يتم قبولها كتطبيق عام. ويؤكد لوكاتش أن هذا المنهج معناه استخدام لمناهج العلوم فى سياق غير مناسب :

إن منهجى التقديم كما يُستخدمان فى العلوم وفى الفن
يختلفان اختلافاً جذرياً ، ويلغى كلٌ منهما الآخر برغم أن أرضية
البحث العلمى لكليهما هى نفس الأرضية . . . فالتقديم "الفنى"
نو الأغراض العلمية سوف يظل دائماً علماً مزيفاً بنفس الدرجة
التي هو بها فن مزيف. (1969, p. 156)^(٤)

أى نوع من نظريات التقديم تلك التى تصرُّ على النظرة الكلاسيكية بأن الفنان "يرسم" عالماً سابق الوجود ، ويختار من خزانة الصور تلك القادرة على تجسيد البناء الموضوعى للحقيقة ، ويرغم ذلك يبدو أنها لا تريد أن تكون "الذاتية المثالية" ،

ولا "الطبيعية الفوتوغرافية" ولا "المثالية الموضوعية" أيضاً (Lichteim, 1970, pp.124-9). ومن وجهة نظر إيجلتون فإن لوكاتش هنا يطرح السؤال الجوهرى عن طبيعة الإدراك ، ويبدو أنه يفترض أنه كلما اقترب الفنان أكثر من فهم تلك الكلية باعتبارها نوعاً من سياق الترابط الأعم فإن حكمه سوف يكون أقرب إلى الحقيقة ، وأن عمله الفنى الذى ينتجه سوف يكون أكثر قيمة أيضاً : "إن القضية هى أن الفن الذى يعطينا العالم "الحقيقى" يعد فناً أسمى" (Eagleton, 1981, p.85).

إن بريخت ، مع ذلك ، يستخدم منهج تعرية الغموض ليس بهدف الوصول إلى الحقيقى ، ولكن للحصول على نوع العلاقة الملائمة بالواقع ؛ لأنه فى تلك العلاقة تتشكل القيم الإنسانية. إن تعرية الغموض توضح كيفية استخدام الجدل عملياً ، مما يدفع المتفرجين للقيام ببعض التحركات بأنفسهم ، وبهذا فهو منهج ذو قيمة فى ذاته. وعن طريق إثارة الشك فى كل الشفرات وطرق التجسيد فإن بريخت يكشف تناقضات التاريخ ، وهذا يستلزم اللعب مع الشكل عن طريق إيقاف الفعل الدرامى أو تجميده أو تسريعه ، وذلك بهدف إظهار القوى المتصارعة عند مستويات متباينة من السلم الاجتماعى. ففى مشهد بيع الفيل فى مسرحية الرجل هو الرجل (التي تمت مناقشتها فى الفصل الثانى) نجد أن "البطل" يتم خداعه ليس فقط فى بيع فيل اصطناعى ، ولكن أيضاً فى اسمه ودوره. إن ما يتم بيعه شئ زائف فى كل من حالتى الفيل والدور ، لكن التجديد الشكلى هنا هو التنقل بين مستويات القص عن طريق جعل جزء من المنظر الدرامى يعلق على الجزء الآخر ، وكل منهما يوضح أنه إذا ما تم إسباغ المادية على شئ فإن شيئاً داخل الإنسان هو الذى يدفع الثمن. وعن طريق مثل هذا اللعب مع الشكل فإن الموضوعات تفقد غموضها وتصبح شفافة ، وكذا فإن الممثل / المشاهد ينفذ عبر المادى المتجمد ويفهم الترابط المجرد ، والمجرد هنا هو القوة الاجتماعية - الاقتصادية التى تعرفُ الشئ ، وكلما زاد فهم المرء للمجرد كلما ازداد غضبه.

من جهة أخرى فإن لوكاتش يرغب فى رؤية تناقضات حقيقية تبرز من خلال سرد مفرد موحد ، ولكن هذا يجب أن يتحقق بون الكشف عن صنعة الفنان ؛ فهو يرى أن هدف الفنان ثنائى الوجه :

الأول هو الكشف المتعمد عن تلك الروابط وتشكيلها فنياً ،
والثاني ، الذي لا ينفصل عن الأول ، هو التغطية الفنية على تلك
الروابط التي حققتها يد التجريد ، أو حذف التجريد ذاته. عن
طريق هذا العمل الثنائي فإن أنية الحياة المتشكلة والمتحققة تبدأ
في تحقيق الوجود ، وتلك العملية برغم أنها تسمح للجوهر بأن
يظهر واضحاً في كل لحظة (ولا يمكن أن تكون هذه هي الحالة
مع أنية الحياة) فإنها مع ذلك تظهر باعتبارها أنية ، باعتبارها
سطح الحياة ، والأكثر من هذا باعتبارها سطح الحياة كلها
في كل محدداتها الرئيسية – وليس فقط مجرد لحظة يتم
تلقيها ذاتياً وتكثيفها تجريبياً ، لحظة معزولة عن تلك الكلية.

(Lukács, 1969, pp.69-70)

ذلك هو جوهر جدل لوكاتش مع أعمال بريخت. إن لوكاتش يتجاهل أن تقنيات
التسجيلية والمونتاج تكون هي أيضاً شكلاً من أشكال التنظيم وذلك لأنها تتجاوز عمداً
حدود التجسيد الواقعي. إن لوكاتش يرفض ، على الأخص ، أن يمنح لتقنيات التغريب
البريختية أي قدرة معرفية ، وهو يتهم بريخت بالسقوط في الشكلية المحض. والغربة
فإن بريخت ولوكاتش ينطلقان من نفس الموقف : لا شيء يتم الكشف عنه مباشرة ،
والمظهر ليس هو الحقيقة الموضوعية. إن التجربة الأنية لا تمكن الإنسان بالضرورة من
تفهم التناقضات التاريخية ولا من النظر أتوماتيكياً إلى المظهر الخارجي باعتباره
مؤسساً تاريخياً ، وبالتالي ممكن تغييره. إن ما يختلفان فيه بقوة هو في كيفية تحقيق
هذا التغيير. لقد وفر لوكاتش حدسياً ، وهو الكاتب الواقعي العظيم الذي كان يكتب في
لحظة تحرر تاريخية ، وفر في كتاباته نموذجاً يُحتذى به مستقبلاً عن طريق تجسيد
إمكانات التجاوز الحتمي للمتناقضات. وعلى عكس تلك النظرة يرد بريخت تهمة
الشكلانية عليه ؛ حيث إنه يتمسك بالأشكال التقليدية للكتابة في حين أن ما يتم التعبير
عنه في العالم المعاصر قد تغير تماماً (GW19, pp.330-1). فإذا ما أردنا النظر إلى
البرجوازي باعتباره أسيراً للأشكال التقليدية للمجتمع وغير قادر على رؤية العوامل

المشكلة له تاريخياً في حين نرى أن البروليتارى يملك وعياً أفضل بالسياق الاجتماعى والاقتصادى والتاريخى الكلى ؛ فلماذا نربط هذا البروليتارى إلى شكل فنى مناقض للعصر ؟ على أى حال فإن بريخت غير معنى بنموذج يعتمد على مؤلف ينسق أو يتجاوز التناقضات التاريخية من أجل خاطر القارئ السلبى ، ولكنه معنى بخلق قارئ إيجابى قادر على إلقاء الضوء على تلك التناقضات :

**وسائل واقعية : تكشف السببية المتراكبة للمجتمع / كشف
القناع عن وجهة النظر الحاكمة باعتبارها وجهة نظر هؤلاء
الموجودين فى السلطة / الكتابة من وجهة نظر الطبقة التى تملك
أكثر الطول منطقية للمشاكل التى تثقل كاهل المجتمع الإنسانى /
توكيد لحظة التطور / جعل استخراج الجسد والمجرد من تلك
اللحظة ممكناً^(٥).**

ومن أجل تمكين المتفرج من استخراج المجرد من تجربته فإنه يجب هزّه هزاً لإخراجه من استغراقه ، فمن وجهة نظر بريخت فإن المتفرج يعد عنصراً مهماً فى العمل المسرحى ، وهذا العمل المفتوح وغير المنتهى (على عكس العمل عند لوكاتش الذى يجب أن يتكامل عضوياً) ينادى قدرات المتفرج الخلاقة. ففى حين يريد لوكاتش من الكاتب أن يظهر العالم باعتباره كلاً متكاملأ ، أملاً فى منح القارئ الثورى بعض الأمل والإيمان الطوباويين ، فإن بريخت يظهر هذا العالم باعتباره متشظياً ويمكن تغييره بالضرورة ، وهكذا يدفع المتفرج صوب إعادة كتابته يوماً.

زماله بريخت / بنجامين

بدأت علاقة بريخت وبنجامين مع رفضهما المشترك لوجهة النظر التقليدية للفن باعتباره عملاً مستقلاً. وقد بحثا ، مثل لوكاتش ، عن فن قادر على خلق وعى ثورى جديد يستطيع أن يتجاوز الوعى الاجتماعى المغترب فى ظل الرأسمالية. ولكن على

عكس لوكاتش فإنهما وضعاً أملهما في القطيعة الكاملة مع صيغ الإنتاج القديمة ، وكانت الأرضية التي جمعتهم هي اهتمامهما المشترك بالوسائل الجديدة لإعادة الإنتاج ، والتي وفرتها التكنولوجيا الحديثة ، وكذا إيمانهما العميق بقدرة هذه الوسائل على التأثير في إنتاج الفن واستقباله.

خلال الثلاثينيات كتب بنجامين سلسلة من المقالات التي أظهرت بشكل مباشر وغير مباشر دينه لبريخت الذي أمده بالمادة الضرورية لنظرية ماركسية في الثقافة تكون ممكنة التطبيق سياسياً وديققة تاريخياً. والمقالات المتصلة بموضوعنا هي : "ما المسرح الملحمي ؟" (وهي في صياغتين ، الأولى ١٩٣١ والثانية ١٩٣٩). والمؤلف باعتباره منتجاً (١٩٣٤) و"العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الميكانيكي" (١٩٣٦)^(٦). وبما أن هدفه هنا لا يتوقف عند مجرد حصر إسهامات بنجامين ، ولكن لتحديد الخطوط العامة للطريقة التي قدمت بها ممارسات بريخت المسرحية إجابة عن تساؤلاته المطروحة عن الجماليات المادية فإن الأفضل هو مناقشة تلك المقالات من خلال التركيز على موضوعات بعينها وليس التوقف طويلاً عند إطارهم العام أو آليات كتابتهم. والموضوعات المهمة هي : دور التكنولوجيا في القضاء على استقلالية الفن ، والتحول الناتج من هذا في أدوات الإنتاج وفي صيغ الاستقبال ، وفي المطلب المترتب على ذلك ، وهو خلق وظيفة سياسية جديدة للفن ، وهي الوظيفة التي ستغير تماماً من العلاقة بين المؤلف والعمل والجمهور. إن التكنولوجيا الجديدة ، باختصار ، قد دشنت باعتبارها وسيلة لتحرير وسائل الإنتاج من قبضة وسائط الدولة الرأسمالية ، وذلك بغرض توفير تلك التكنولوجيا للأغراض والأهداف الاشتراكية.

لقد بحث بنجامين وبريخت عن عكس ما بحث عنه لوكاتش ، وذلك فيما يتعلق بالتقنيات الفنية للمسرح الطبيعي ؛ فقد كان لديهما الأمل في أن تساعدتهما تلك التقنيات على كسر تدفق العالم التاريخي ، وبذلك يهدمان تلك الكلية المفترضة ويكشفان عن التناقضات الموجودة في ظل الرأسمالية باعتبار ذلك الخطوة الأولى نحو هدم الصيغة المادية الغالبة على الحياة الجمعية في المدن. ووفقاً لما يقوله بنجامين في مقاله الصغير

"العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الميكانيكي" فإن التكنولوجيا الجديدة قد غيرت من طرق استقبالنا ليس فقط للفن ولكن لكل شيء ، وذلك فيما يتعلق بالسرعة التي تستطيع بها الوسائط السمعية والبصرية من التقاط وتجميد الصور أو تكبيرهم أو الإبطاء من سرعتهم مما يفسد علاقتنا السلبية القديمة المتأملة بالأشياء ، فيدفعنا ذلك إلى اتخاذ موقف إيجابي ونقدي تجاههم. لقد كان استقبالنا للأشياء فيما قبل عصر التكنولوجيا والإنتاج الضخم محكوم باستجابتنا لـ "عبيدهم" ، ذلك الارتباط الإنساني المختزن الذي ينبعث من تلك الأشياء صوب المتلقي ، جاذباً إياه إلى مدارهم فيحصره في فعل التأمل السلبي. وفي عصر إعادة الإنتاج الميكانيكي فإن هذا "العبيد" قد انتهى :

إن تقنية إعادة الإنتاج تبعد الشيء المنتج عن سلطان التقاليد. فعن طريق تكرار النسخ المنتجة فإن تعددية النسخ تحل محل الوجود المتفرد. وفي السماح للمنتج المعاد إنتاجه بقاء المشاهد أو المستمع ؛ حيث يوجد فإن التقنية هنا تساهم في إعادة تنشيط ذلك الشيء المنتج. (Benjamin, 1936, p.223)

إن ذلك يغير من استقبالنا للشيء ؛ لأن الشيء يتوقف عن توجيه نظرتنا المتفرسة إلينا بشكل مطمئن : "إن طبيعة جديدة تفتح نفسها للكاميرا أكثر مما تفتحها للعين المجردة - على الأقل لأن المساحة المخترقة بون وعي يحل محلها مساحة يكشفها الإنسان عمداً" (1936, pp.238-9). لم يعد الموضوع يتمتع بالسلطة الكاملة للمؤثرات الثقافية للماضي سواء كانت أصول تلك المؤثرات تكمن في الشعائر الدينية أو في "التقديس الدنيوي للجمال" ، وهو التقديس الذي يظهر تلك الشعائر أثناء اضمحلالها. وفي تلك "الثيولوجيا السلبية" الأخيرة التي تجسد نفسها في شكل الجمالية المحض ، أو في مبدأ الفن للفن ، يرى بنجامين آخر معاقل الفن باعتباره شيئاً مستقلاً ، وهو ينكر أن يكون لهذا الفن أي وظيفة اجتماعية" (1936, p.226). من الواضح إذن أن مفهوم الفن باعتباره موضوعاً "عبيرياً" يمكن النظر إليه باعتباره نوعاً من التحويل الجمعي للفنان إلى وسيطه الفني ثم تحويل هذا التحويل (أو ما يسميه المحللون النفسيون بالتحويل

المضاد) من جانب المشاهد إلى العمل الفني ذاته^(٧). إن مفهوم "العبير" هو بوضوح مفهوم أيديولوجي برغم أن بنجامين لا يقول ذلك بالقوة اللازمة على الأقل بالقوة اللازمة لإرضاء بريخت الذى يعلق عليه فى مقولة كثيراً ما يتم الإشارة إليها من يوميات عمله :

إنه يقول إنك حين تشعر بالنظرة المتفرسة موجهة إليك ،
حتى من ظهرك فإنك تعيدها (!) ، فتوقع إعادة النظرة المتفرسة
إليك من الشيء الذى نظرت إليها ينتج العبير ، ومن المفترض أن
ذلك العبير فى طور الاضمحلال فى الأزمنة الحديثة تماماً مثلما
يحدث مع العبادات. لقد اكتشف بنجامين ذلك عن طريق تحليل
الأفلام ؛ حيث يتحلل العبير بسبب إمكانية إعادة إنتاج الأعمال
الفنية. روحانية صرف فى وضع النقيض للروحانية ، ذلك هو
الشكل الذى يستوعب المفهوم المادى للتاريخ ! ذلك مربع^(٨).

لقد لاحظ بريخت أن بنجامين ليس متسقاً تماماً فى موقفه من الفن
"العبرى" برغم أن بنجامين يرحب ، فى المقال الذى تناقشه هنا ، بالتخلص منه. إنه
لا يعرفه بوضوح على أنه نوع من عبادة السلعة كما فعل غيره من النقاد
(راجع Solomon, 1979, pp.545-6) ولا يعلق على البعد المتخيل لتجربة انحصار المتفرج
والموضوع فى بناء مركب من المرايا المكونة من النظرات المتفرسة^(٩).

أياً ما كانت درجة غموض مشاعر بنجامين نحو الفن "العبرى" التقليدى ، إلا أنه
على وعى تام بأنه فن فشل طويلاً فى أن يخدم أى هدف جماعى مفيد. على العكس ،
فهناك خطر ناشئ عن تحويل الفن إلى موضوع جمالى محض ؛ فذاك يخدم السياسات
الرجعية ، مثل الفاشية مثلاً ، فتلك السياسات تخلص نفسها طواعية من عنصر
الجماعية بغرض استخدام جماليات الحرب ، والذى ترد عليه الشيوعية بتسييس الفن
(Benjamin, 1936. p.244). إن الفن يحتاج للإنقاذ من عبادة الجميل ، وعصر إعادة
الإنتاج الميكانيكى يمثل المناسبة التى يبدأ فيها ذلك الإنقاذ. إن بنجامين ينظر خاصة
إلى فن التصوير وفن السينما لاستخلاص وسائل تعطيل وإعاقة التمتع الرائق

للمتفرج. فثلاً ، إن إعادة إنتاج الصورة بعدد لانهاى سوف يحطم أى إحساس بالتفرد أو الأصالة . وثانياً ، إن تقنية المونتاج سوف تؤكد إمكانية تعريض المتفرج لصدمات عدم الاستمرارية ، وذلك ما سوف يقحمه فى خطوات البناء والإنتاج . وثالثاً ، إن الوسائط الجديدة ليست مجرد أدوات للإدراك المختلف ، ولكنها وسيلة اختبار نقدى لهذا الإدراك ومحتوياته ، خاصة الإدراك الجماعى. لقد لاحظ بنجامين أن الوسائط الآلية الجديدة سوف تستطيع من خلال قدرتها على إحصاء الزمن على الكشف عن آثار للتجربة الإنسانية لم تكن معروفة من قبل وعلى الكشف عما لم يتم الكشف عنه بعد. وقد اكتشف بنجامين فى ذلك علاقة بما يقوله فرويد :

لقد وسع الفيلم من حقل إدراكنا عن طريق مناهج يمكن توضيحها عن طريق المناهج المرتبطة بنظرية فرويد. فقبل خمسين سنة كانت زلة اللسان تمر دون أن يلحظها أحد تقريباً. فى حالات استثنائية فقط كان يمكن لهذه الزلة أن تكشف عن أعماق لمحورة كان يبدو أنها تتخذ مسارها على السطح فقط. ولكن منذ تم نشر كتاب علم النفس المرضى للحياة اليومية تغير كل شىء. لقد عزل هذا الكتاب ووضع موضع التحليل أشياء كانت حتى ذلك الوقت تطفو فى تيار الوعى العريض دون أن يلتفت إليها أحد. لقد أحدث الفيلم نوعاً مشابهاً من تعميق الإدراك الترابطى على مستويات الرؤية كلها ، وعلى مستويات السمع أيضاً. (Benjamin, 1936, p.237)

لذلك كله رأى بنجامين أن العلامات التى أظهرتها الوسائط الآلية الجديدة لها علاقة بكل أنواع أنظمة العلامات وليست محصورة فى أنظمة العلامات الفنية وحدها : "إن الكاميرا تقودنا إلى مرئيات غير واعية كما يقودنا التحليل النفسى إلى الدوافع غير الواعية" (1936,p.239).

رغم ذلك يجب القول إن بنجامين ، برغم كل رؤاه الصحيحة لإمكانات الوسائط الجديدة ، لم يحسن الحكم على تأثيرهم ذلك ؛ لأنه اعتقد أن الآليات التى وصفها وصفاً

رائعاً سوف تنتج أوتوماتيكيا التأثير السياسى التقدمى المرغوب. إنه لم يتوقع ، أو يتنبأ كما تنبأ أدورنو ، أن تلك الوسائط سوف تسلم نفسها للنزعات التجارية بعد ذلك. ورغم أنه توقع عبادة النجم السينمائى فإنه اعتقد أن التخلص من الحضور المتفرد للممثل على خشبة المسرح والمونتاج المعتمد على الاستمرارية سوف يغطى على التأثير الكاريزمى للممثل على المتفرجين ؛ ذلك يعنى أنه توقع التأثير الثورى الذى ستحدثه الوسائط الجديدة باعتباره تأثيراً كامناً فى تطورها الآلى ، وكان واثقاً من حدوث تغير فى علاقات الإنتاج بناء على ذلك. ولكن رغم أن طرق الإنتاج التى تقدمها تلك الوسائط الجديدة ربما تتطلب تغييراً فى المؤثرات المسرحية القديمة المستهلكة فإنها يمكن أيضاً أن تشجع وسائط جديدة تحتضن الثقافة البرجوازية عبر طرق الإنتاج الضخمة الجديدة.

من الواضح إذن أن مسرح بريخت الملحمى قد قدم النموذج المضبوط لمفهوم بنجامين عن الأنواع الثورية الجديدة للإنتاج الفنى. ففى مقاله "المؤلف باعتباره منتجاً" يجادل بنجامين فى أن مفهوم بريخت عن إعادة التوظيف *Umfunktionierung*، أى تغيير الأشكال وأنواع الإنتاج ، هو الوسيلة الوحيدة التى يمكن بواسطتها للكاتب السياسى الملتزم أن يشارك فى النضال الطبقي ، وبذلك يمكن للكاتب التقدمى أن يضع نفسه فى صف البروليتاريا (Benjamin, 1934, p.93) ، وقد كان الأمل فى أن تؤدى تلك المغامرة المزبوجة إلى إزالة الفوارق بين المؤلف والجمهور ، وهى الفوارق التى "حافظت عليها الصحافة البرجوازية بوسائل مصطنعة" :

إن القارئ جاهز دائماً لكى يصبح كاتباً بمعنى أن يصبح
شخصاً قادراً على الوصف أو على النصيحة . . . إن سلطة
الكتابة لم تعد تكمن فى التدريب المتخصص ، ولكن فى التدريب
الصناعى ، وبذلك تكون هذه السلطة ملكية عامة، (Benja-
min, 1934, p.90).

وهذا الأمر يستلزم ، مع ذلك ، إجراء تغييرات فى الصحافة البرجوازية الميالة دائماً لأسلوب التقرير المجرد أو الإعلام لكى تصبح قادرة على التدخل الإيجابى وعلى

حث الجماهير العريضة على المشاركة (وهو هنا يستخدم مقولة الكاتب والصحفي السوفييتي سيرجي تريتياكوف). وبنجامين بذلك يرى في مسرح بريخت توازياً بلاغياً واضحاً.

ما يعنى بنجامين هو أن المسرح الملحمي يجب أن يركز اهتمامه على مشاكل التلقى الجمالي ، وأن يقدم على استخدام ما يمكنه استخدامه من الوسائل التكنولوجية الحديثة لكي يكسر حالة التنويم المغناطيسي التي يسببها المسرح الإيهامي التقليدي للمتفرج. يجب على المسرح الملحمي أن يوضح ظروف إنتاجه عن طريق إيقاف الفعل الدرامي بالأغاني والمواد السينمائية والمقولات الشارحة لكي تعطل مجال الاستقبال التقليدي للمتفرج ، ذلك الاستقبال الميأل لمعادلة الفن بالحياة :

المسرح الملحمي . . . دائماً ما يستخلص وعياً حيوياً
ومثمراً من حقيقة أنه مسرح. هذا الوعي يمكنه من التعامل مع
بعض عناصر الواقع كما لو كان يؤسس تجربة ، مع إيراد
"شروطها" في نهاية التجربة ، وليس في بدايتها. تلك الشروط
لا يتم تقريبها من المتفرج بل إبعادها عنه. وحين يتعرف عليهم
باعتبارها ظروفًا حقيقية فإن ذلك لا يتم ، كما يحدث في
المسرح الطبيعي ، بصيغة الرضا الذاتي بل بصيغة الاندهاش.

(Benjamin, 1931, P.4)

شأن بريخت فإن بنجامين يرى أن استغلال التأثيرات الاعتبارية لوسائل الإعلام الآلية الحديثة يصلح كوسيلة لتحويل المسرح إلى معمل ، وبذلك يتم الفصل بين الأشكال الأدبية والجمالية واستخداماتهم الأيديولوجية داخل سياق علاقات الإنتاج ، وبذلك يمكن استخدام هذه الوسائل لخدمة أغراض أكثر تقدمية : "إن المسرح الملحمي يوجه نفسه إلى من يعينهم الأمر" الذين لا يفكرون إلا إذا كان هناك سبب للتفكير". (Benjamin, 1939, P.16).

إن بنجامين على صواب حين يؤكد أن التعامل مع المتفرجين باعتبارهم خبراء ، وليسوا مستهلكي ثقافة كان جزءاً من أهداف بريخت السياسية ، لكنه يميل إلى التقليل من الأهمية التي أولاها بريخت للإمتاع ، كما أنه يستبعد بشكل مطلق مكانة العواطف

فى الجمالىات البريختية حين يؤكد أنه "عملياً ليست هناك مخاطبة لقدرة المتفرج على التعاطف" (1939,P.18) ناسياً أن وسائل التغريب تعمل بشكل دىالكتيكى يؤدى إلى الإمساك بالمتفرجين فى لحظات استثارة عواطفهم. فبدون دفع المتفرجين إلى مجال العواطف المتناقضة سيكون من الصعب توجيههم إلى أى نوع من أنواع التفكير المثمر. ولكى تجرب التناقضات القارة فى الإنتاج والاستقبال البرجوازيين فإنه يجب العثور على شكل يبرز الأبنية المحدودة التى تتحكم فى النوات البشرية حتى الآن.

أدورنو ضد بريخت

إن هجوم أدورنو على الفن "الملتزم" يقف على النقيض من رغبة بنجامين فى الفن المسيس لما هو معاصر ، وبالتالى فهو على النقيض من تبنيه لمسرح بريختى باعتباره نموذجاً للفن الذى يبتغيه. وبرغم ذلك فإن هؤلاء المفكرين الثلاثة يتجاوزون لوكاتش فى رغبتهم فى إضفاء النزعة المادية ليس فقط حين ينظرون إلى إنتاج العمل الفنى بل أيضاً إلى التأثيرات التى يحدثها استقباله. ولكن بينما اعتقد بريخت وبنجامين أن أى عمل فنى يمكن تشويره عن طريق التكنولوجيا ، كما نظرا إلى التقنيات الجديدة باعتبارها وسائل للقطيعة مع الجماليات البرجوازية التقليدية فإن أدورنو كانت له وجهة نظر أخرى. إنه يعترض على "بقايا مصقولة من بعض القضايا البريختية" فى مقال بنجامين لعام ١٩٣٦ ، والذى يوكل فيه بنجامين "وظيفة ثورية مضادة" للعمل الفنى المستقل الطليعى ، ويؤكد أن :

المبدأ الذى يحكم الأعمال الفنية المستقلة ليس هو كلية تأثيرها ، ولكن بناءها الذاتى الموروث. إنها مصدر معرفة باعتبارها موضوعات لا تصورية ، ذلك هو مصدر نبيلها. إنه ليس شيئاً يتم تشجيع الرجال عليه لأنه معطى وضع فى أيديهم . . .
إن مفهوم "الرسالة" فى الفن ، حتى لو كان رايبكالياً سياسياً ، هو مفهوم يحتوى على قدرة على التواء مع العالم. (Adorno, 1980, p.193)

إن أنورنو لا يقصد بمصطلح الفن المستقل ذلك التحويل البرجوازي للفن إلى موضوع جمالي ، بل يقصد العكس. إنه يوافق ببساطة على رأى بنجامين أن عنصر التعبير فى الفن ينحسر ، لكنه لا يرى ذلك باعتباره نتيجة للإنتاج الآلى للفن ، ولكن باعتباره تغيراً متأصلاً فى العمل الفنى ذاته وبمقتضاه يقاوم أى استقطاب لأيدولوجية بعينها. الفن المستقل من وجهة نظر أنورنو ليس فناً فى خدمة القوة الحاكمة. وبعيداً عن أن يكون عنصر ثورة مضادة فإن العنصر السحرى فيه يعقد علاقة جدلية مع حرية بعينها يعكس فيها العمل فهما ينعكس ذاتياً بإجراءات إنتاجه ، وهو شىء يعترض عليه بنجامين وبريخت. إن هذا العنصر السحرى وهو أكثر عناصره تقدمية ، يمكن أن يتحول إلى مجرد استخدام إذا ما تم توظيفه بمفهوم بريخت السياسى. إن تسييسه ، أى تحويله إلى فن "ملتزم" لابد وأن يؤدى إلى تدمير مقاومته القارة فيه ضد التحول إلى سلعة.

إن أنورنو يفرق بوضوح بين تقنيات الإنتاج الآلى والآلية الموروثة فى الفن المعاصر ذاته. إن التكنولوجيا لم تضع نهاية للفن التقليدى ، لكن تلك النهاية وضعها التخلي القسرى للفن المعاصر عن سماته التعبيرية. إن أنورنو يؤمن بأن موسيقى شوينبرج المتعلقة بالأم المسيح تقدم نموذجاً أصيلاً للفن الحديث : إنها ليست فقط موسيقى تقاوم التحول إلى سلعة ، لكنها تشير ذاتياً إلى إستراتيجياتها التناقضية الخاصة بالتحول ، معبرة عن مقاومتها فى تقنيات تأليفها ذاته^(١٠). وفى مقال يحاول قراءة "أنورنو عكسياً" يقرب أندرياس هوسين إستراتيجية أنورنو فى إظهار السهولة التى يمكن بها إفساد عمل فنى حديث بواسطة الثقافة الجماهيرية ، يقلبها على نفسه حين يجادل بأنه يمكن النظر إلى أنورنو رجعيًا حين كان يحاول أن يستكشف "كيف يمكن للحدثية نفسها أن توائم وأن تحول بعض عناصر الثقافة الجماهيرية" (Huyssen, 1983, p.13). وكمثال فإن هوسين يذكر نقد أنورنو عام ١٩٥٢ لموسيقى فاجنر وهو المقال الذى يعد فيه بشيراً لشوينبرج : "لقد تطورت الموسيقى الحديثة كلها كنوع من المقاومة لسيطرة فاجنر- ورغم ذلك فإن كل عناصرها حاضرة عنده بشكل مستتر" (Adorno, 1971, p.504). ورغم أن مقال أنورنو يعد ظاهرياً توضيحاً لمولد الفاشية من روح الـ *Gesamtkunstwerk*

(وهو مفهوم للرومانسية الألمانية عن فن خضع لقوانينه الخاصة وانتَهك كل مقولات التكوين السابقة) فإن دراسته يمكن أيضاً أن تعتبر عن أصول تحويل الفن الراقى إلى سلعة فى القرن التاسع عشر (Huyssen, 1983, p.29). إن ضخامة أوبرات فاجنر قد أخفت كل آثار العمل المبذول فى إنتاجها ، ورغم ذلك فإن موسيقاه تخضع لضغوط الشكل السلعى فى إنتاج عالمها الحلمى المتجسد فى الإيهام والأسطورة : إن الكلية المزيفة للموسيقى تظهر من خلال تحللها إلى مقطوعات شعبية عند تلقيها. الشكل السلعى إذن ليس نتيجة لقوى خارجية فقط ، ولكنه متولد فى الفن الذى يحاول أن يحرر نفسه من شكله التقليدى ، وجاهز لى تستولى عليه القوى الخارجية :

تبنى تعريف بنجامين للعمل الفنى التقليدى بواسطة مفهوم العبير ، أو حضور ما ليس موجوداً ، فإن صناعة الثقافة تتشكل ليس عن طريق فرضها مبدأ آخر غير مبدأ العبير ، ولكنها بدلاً من ذلك تفرّج عن العبير الفاسد كسديم ضبابى. بهذه الطريقة فإن صناعة الثقافة تخون تعسفاتها ذاتها. (Adorno, 1975, p.13)

ومن وجهة نظر أورتو فإن موسيقى شوينبيرج تلعب دوراً مقاوماً لأى نوع من أنواع قيم الاستخدام الفاسدة عن طريق معارضة نفسها ديكالكتيكياً من الداخل ؛ حيث يتواطأ بشكل فنى عمل "لا مستقل" مع الجماهير لى يبيع نفسه. إن العمل الفنى الحديث حقيقة يختزن قدرة على اللعب تستعصى على التواؤم ، إنه يهرب بعيداً عن أى شكل من أشكال التقديم المباشر. إن هذه السمة هى ما يجده أورتو أيضاً فى أعمال كافكا وبيكيت ، سمة تعمل كنقيض لما يسميه "العالم المحكوم" كلية.

لقد كان أورتو معارضاً عنيداً للثقافة الجماهيرية وإن لم يكن ذلك فقط تسبب ترفع الصفوة الذى يسبغ نوقه (Jay, 1984, p.119). وبالتعاون مع ماكس هورخايمر سك أورتو مصطلح "صناعة الثقافة" لى يوصف سيطرة الجماهير منذ عصر التنوير فصاعداً عن طريق وسائل منطقية آلية تزداد باستمرار :

لقد كان الحديث عن الثقافة دائماً تقيضاً للثقافة. إن الثقافة كقاسم مشترك تحتوى فعلياً بشكل جنينى على التخطيط وإجراءات الفهرسة والتصنيف ، وكلها تدخل الثقافة فى مجال الإدارة. إن ما يتم تصنيعه ، أو ما يتم تجزئته إلى وحدات أصغر ، هو بالضبط ما يتوافق مع هذا المفهوم عن الثقافة. فعن طريق إخضاع كل مناطق الإبداع الثقافى لأسلوب التراتب نفسه والغرض نفسه عن طريق شغل أحاسيس الإنسان من اللحظة التى يترك فيها المصنع فى المساء حتى اللحظة التى يوقع فيها بالحضور فى الصباح التالى بماديات تحمل آثار العمل الذى يجب عليهم هم أنفسهم أن يقوموا به طوال اليوم ، هذا التجزئـ يناسب بشكل خادع مفهوم الثقافة المتوحدة التى وضعها فلاسفة الشخصية فى معارضة مع ثقافة الجماهير.

(Horkheimer and Adorno, 1973, p.131)

إن صناعة الثقافة سوف تمنع فى الحقيقة أى تطوير لأى ثقافة جماهيرية صادقة من التشكل ، بينما تواصل الوعد بالتحقق والتحرر. ويقول هذا فإنه كان واقعاً تحت تأثير ثلاثة عناصر فى تجربته الشخصية والثقافة الجماهيرية فى حقبة جمهورية فايمار Weimar، والتمجيد الفاشى للثقافة الفولكلورية ، والثقافة الشعبية فى الولايات المتحدة بعد أن هاجر إليها (Huyssen,1975,p.4). لقد خاف من منطق التقدم التقنى المتواصل الانتشار وتأثيره على الحرية الفردية والجماعية. وشأن لوكاتش فإنه لم يكن يثق على الإطلاق ببعض صيغ الحداثة ، وقضى بأن بريخت وبنجامين كانا يبالغان فى الإمكانيات التقدمية الكامنة فى الفن الجماهيرى. لقد هاجم ما اعتقد أنه مجرد تجريب :

إن الأبنية الشكلية التى تتحدى الوضعية الكاذبة المعنى يمكن بسهولة أن تنزلق إلى نوع مختلف من الفراغ ، ومن الترتيبات الوضعية المنحى ، ومن التلاعب الفراغ مع العناصر. هذه الأبنية تسقط فى المحيط نفسه الذى ترغب فى الهروب منه. والحد

الأقصى فى ذلك هو الأدب الذى يخلط نفسه لا بـالكثيكيًا مع العلم ، والذى يحاول أن يربط نفسه بعلوم التواصل والسيطرة [فى الحيوانات والآلات] .
(فى كتاب Adorno,(Adorno et al, 1980, p.191.

إن أدورنو ينتقد بريخت ليس فقط بسبب ما يعتقد أنه محتوى هادف ، مثلما يحدث من تمجيد للحزب (الأم تطبيق الحد) أو ميله للجماهيرية الذى يدفعه لتقليص الفاشية إلى مجرد "منظمة إجرامية تافهة" فى مسرحية الصعود الصعب لأرتورى أوى (Adorno, 1980, pp. 182 and 183). وهو أيضاً يتهمه بممارسة الشكلانية الفارغة : إن إعطاء "أولوية للدرس على الشكل المحض وهو ما انتوى بريخت تحقيقه ، تحول هو ذاته إلى حيلة شكلية . . . إن جوهر عمل بريخت الفنى كان المسرحية الهادفة باعتبارها مبدأً فنياً" (Adorno, 1980, p.185).

ما يعنيه أدورنو إذن هو أن شكلانية بريخت فاسدة ؛ لأنها تقسر على خدمة أيديولوجيته المناهضة للرأسمالية : "لذلك فإن ألفة وبساطة نبرته هى مجرد خيال. إنها تخون نفسها عن طريق بعض المبالغات والنكوص المأسلب صوب أشكال تعبير مهجورة أو ساذجة" (Adorno, 1980, p.185). لذلك فإن أدورنو يشجب بريخت لأسباب عديدة : لمحاولته تحويل المسرح إلى مختبر ، ولاعتناقه صيغة من الاشتراكية يعتبرها أدورنو استبداداً ("حين أصبح بريخت مادحاً لهارمونيته تحتم على صوته الشعري أن يبتلع الطباشير ، فبدأ الصوت فى الصرير" (1980,p.185)). الأهم أنه يشجبه بسبب ما يعتبره الهبوط بما هو جمالى إلى مستوى ما هو سياسى ، أيًا ما كان محتواه. إنه يتهم بريخت بالتهوين من شأن "الرعب الحقيقى للفاشية" (1980,p.184) دون أن يفكر فى أن هدف بريخت ربما لم يكن المحاكاة الساخرة ، ولكن الرغبة فى إظهار الفاشية كاستمرار لديمقراطية فايمار البرجوازية. من وجهة النظر هذه فإن محاكاة الأسلوب الرفيع (فى المشهد الذى يتم فيه تدريب أوى على خطاب الزعامة) تعد ذات مغزى كإبلاغ مكتسبة عن وعى ، ومسرحية الحديث البرجوازي الذى يعزى قيمته الاستخدامية الفاسدة للفاشية. هذا ليس تقليداً ساخراً للأسلوب البطولى على نهج بوخنر فى

مسرحيته موت دانتون بهدف المحاكاة الساخرة لكلاسيكية فايمار. على العكس من ذلك ، فإن الهدف هو التنبيه إلى النزعة العامة لتحويل السياسى إلى جمالى من خلال الفاشية الألمانية ، ولإظهار كيف حقق ذلك الاحتياجات الذاتية للبرجوازية الصغيرة (راجع Knopf, 1980, pp.232-4). ما لم يستطع أدورنو أن يراه فى اعتراضه على إفساد ما هو جمالى بما هو سياسى كان عنصراً دياكتيكياً معيناً هو بالتحديد أن بريخت كان يفكك الإستراتيجيات الفاسدة التى تمارسها الفاشية من خلال محاولاتها استئناس البلاغة البرجوازية والمبالغة فيها لصالح رجال العصابات والفاشيين بغرض تحويل الأنظار عن الواقع السياسى. إن "المسرحية الهادفة كمبدأ فنى" ليس مجرد بروباغندا : إن الهدف هنا ليس مجرد "تغريب" defamiliarization ولكن إبعاد distanciation (وهى ترجمة حديثة مفضلة لمصطلح Verfremdung) ؛ حيث يكشف الشكل عن الوعى المنقسم الذى ما زال يحتله ، وبالتالي تشجيع المتفرجين (الذين يبدون غير قادرين على تحقيق هذا الهدف من وجهة نظر أدورنو المتشائمة) لى يشاركوا فى إنتاج هذا الشكل من أشكال التفكير الذى أسماه بريخت "المداخلة" (GW 18, p.237)، وهو التفكير الذى يطرح التساؤلات على الأشياء والأحداث بغرض التغيير والتبديل.

إن المنطق الذى يستخدمه أدورنو فى مقاله "الالتزامى" ضد بريخت هو منطق بيزنطى حتى النخاع. السبب هو أن اتهامات أدورنو مختلطة بالاعتراف بأنه من الحق إنقاذ بريخت من أجل الغرب عن طريق الفصل بين الفنان والسياسى فيه ، " لا جدوى من فصل جماليات أعماله ، سواء أكانت حقيقة أم متخيلة ، عن أهدافهم السياسية. إن هدف النقد العقلانى ، وهو النقد الديالكتيكى الوحيد ، هو بالأحرى استنباط مدى التلاؤم بين أشكاله الفنية وسياساته" (Adorno, 1980, p.186). إن أدورنو لا يستطيع أن يمنع نفسه ، حتى وهو يعطى بريخت حقه بتحفظ ، من النظر إلى بريخت باعتباره ناقداً "مجاوراً" وليس ناقداً "عقلانياً" ؛ ففى حين أن الناقد العقلانى مستعد للتعايش مع التغيير الديالكتيكى نجد أن الناقد المتجاوز يتخذ وضعاً مزيفاً بالابتعاد عن العمليات الأيديولوجية ، وهذه موضوعية متصلة وموضوعية ممثلة لنظام استبدادى. إن

أى عمل ناجح يحمل فى طياته الدليل على التناقضات الداخلية ، ويرفض إنكار وجود توتر دياكتيكى. هكذا فإن أى موضوع/شخص يصبح عرضة لـ "إدراك حاد" يبتعد عن المادية ، سواء كانت لموضوع أو لشخص ، وهذا هو المنهج الوحيد الذى يمكن أن يقف فى وجه السيطرة على الثقافة "الجماعية" (Adorno, 1967, pp.31-4).

إن هذا الموقف سوف يدحض بالضرورة أى محاولة متسقة لتسييس الفنون ، كمحاولة بريخت وبنجامين ، وسوف تقف معارضة ، بنفس الدرجة ، لأى نية لبلورة نظرية انعكاسية مثل تلك التى اقترحها لوكاتش ، وهى النظرية التى تنطلق من شمولية جاهزة قبل أن تبدأ عملية الإدراك. العمل المستقل البالغ الحداثة ، النقى الذى لم تلوثه أى منطلقات اجتماعية معلنة ، هو وحده القادر على إبطال الزيف ، والذى يقدم الأمل بهذه الطريقة فى إمكانية تغيير الذات.

الذات ، من وجهة نظر أنورنو ، قادرة إذن على المثابرة برغم النوازع للماديات ، لكن مفهومه عن الذات مازال مرتبطاً بفلسفة الذات التقليدية وبالنفس المستقرة التى تتميز بها العصر البرجوازى. المشكلة العظمى ، كما أوضح كل نقاده الموالين أو المعارضين ، أنه لا يملك مفهوماً للطريقة التى يمكن بها أن يؤدى تغيير الوعي إلى تغير الظروف الاجتماعية ، أى كيف ترتبط الممارسات الثقافية بالممارسات الاجتماعية. وكما أوضحت سوزان باك - مورس فى دراستها اللامعة فإن أنورنو " قد نظر إلى السلبية النقدية كقوة إبداعية فى ذاتها ، مؤمناً بأنها يمكن أن تتحصل على معرفة الحقيقة على الأقل ، من خلال مناطق قوتها". (1977,p.36) إن أنورنو يرى أن أى مقاومة للنزعات المادية يمكن فقط تبينها فى بعض الأشكال الفنية المتميزة ، وهذا القول ينحاز للرأى القائل بأن الفنان هو نوع خاص من أنواع الكهنة ، برىء من أى غرض هادف.

نحو فن ثورى

إن علاقة الفن ببنية القوة الحاكمة تعد علاقة مركزية فى مفهوم الأزمة فى الحداثة ، سواء كانت الكارثة التى سببتها الطليعة أو فى استمرارها المتمثل فى جدل الحداثة /

ما بعد الحداثة (موضوع الفصل الخامس). ففي حين استطاع الفن فى الماضى أن يؤدى وظيفة دينية من خلال جماليات المlich - وبالتالي يفرض الطموحات الاجتماعية الجمعية - فإن تلك الوظيفة تغيرت جذريا مع وصول عصر الرأسمالية البرجوازية ؛ فبينما يفترض الفن أنه مازال يخدم قيماً كونية فإنه مع هذا العصر بدأ يخدم الطبقة المميزة. وبرغم أن الحداثة والطليعة كانا يقصدان تحدى الأشكال التقليدية للفن فإنهما لم يستمرا فى محاولة تحقيق الأهداف الثورية. فتحدى المحاكاة لم يتم تسييسه إلا فى الحركة الأخيرة فقط : فالطليعة القديمة أبدت أملها بوضوح فى أن يتوقف الفن عن أن يكون موضوعاً دينياً وأن يصبح جزءاً من الممارسة الثورية العامة. فمن وجهة نظرهم فإن الشكل المسيس فنياً يجب أن يخضع لتغير شكلى كبير إذا كان له أن يهرب من النزعة المادية.

لقد ربط ثلاثة من أبطالنا الأربعة الذين تناقشهم هنا أنفسهم بوجهة النظر السالفة. والصوت المعارض كان صوت لوكاتش ، الذى أصر على أن تأسيس الوعى الثورى يكمن فى مواصلة ما تبقى من الخط التقدمى للأدب البرجوازى فى أكثر لحظاته تحراً . لقد كان يتمنى بقوة أن يتفهم القراء التناقض الحاصل بين تجربتهم الحياتية الفقيرة والتجربة الشاملة المتجسدة فى الأعمال الفنية الكبرى ، وبذلك يشعرون جميعاً أنهم مدفوعون للنضال من أجل التغيير. وعلى عكس أدورنو ، الذى استحسن تقنيات الطليعة (بينما رفض التكنولوجيا) فإن لوكاتش كان فاقد الثقة تماماً بدافع الحداثة لتحقيق الاستمرارية والتشظى باعتبارهما شرطين لازمين لتحقيق أى رؤية طوباوية.

من ناحية أخرى فإن أدورنو كان متأكداً أن طموحات الفن الطوباوية كانت مهددة بثقافة الجماهير وفى احتياج للحماية من عالم الإدارة. لهذا السبب فقد كان هو أيضاً يرغب فى تحقيق استقلال الفن ولكن بوسائل مختلفة ولأسباب مغايرة ، ومن المتناقضات أنه اعتقد بأنه بمجرد تسييس الفن فإنه يتوقف عن أن يكون ثورياً ؛ لأنه حينئذ سوف ينضم فى العلاقات المتحجرة للثقافة القديمة أو يصبح فريسة لعلاقات الثقافة الجديدة. إن أمله الوحيد فى المقاومة يكمن فى حماية نفسه من الاستهلاك العام ،

وأن يبقى مستقلاً. ورغم أن أئورنو كان معنياً بتعميق الاستقبال الفردي للأعمال الفنية بروح عشائرية قادرة على التواءم مع المتناقضات الملازمة للفن الحدائى الراقى - وعلى عكس بريخت وبنجامين - فلم يكن لديه مساحة فى نظريته عن الإنتاج لأى استقبال عام للجماليات.

إن زمالة بريخت وبنجامين قد حدثت بسبب رفضهما المشترك للعمل الفنى التقليدى المستقل. مع ما يعرف عنه من قدرته على الاستحواذ على قدرة المشاهد على التأمل. لقد كانا هما أول من تحرك فى هذا الاتجاه الجديد؛ فمن وجهة نظر بنجامين فإن مسرح بريخت الملحمى كان يشير صوب نظرية جديدة فى الإنتاج يتم بمقتضاها إحلال الاستخدامات العلمية للفن ، والتي يوفرها تحديث التكنولوجيا محل إغراء الفن ذى العبير. لقد آمن كلاهما بأن التقنيات الجديدة يمكن استخدامها لتغيير وظيفة الفن للكشف عن السياسى فيما هو دينى وإعطاء القارئ / المشاهد دوراً مثمراً وفرصة للتدخل فى الصراع الطبقي. إن القضاء على العبير يعنى إمكانية إعادة طرح التجارب السياسية القديمة ؛ فالمعبرات التكنولوجية الجديدة يمكن أن تكشف عن آثار غير لاهوتية لبعض التجارب الاجتماعية القديمة لم يسبق اكتشافها. والتقنيات الجديدة يمكن أن تساهم فى القضاء على استمرارية التجربة والتأكيد على اللامستمر (Benja-min, 1982, pp. 180-5). وأجهزة الإعلام الجديدة لن تخدم فقط كأنوات للإدراك الراقى ، ولكن أيضاً كوسيلة فحص نقدى لذلك الإدراك نفسه ، وبذلك تكشف نظام دلالات جديد ، ليس معروفاً بعد ، قادر على إظهار آثار الوجود الجبرى ، وأيضاً تسجيل التجارب الجمعية القديمة. وكل من هذين العاملين ، سواء السالب أو الموجب ، يمكن أن يرتبط بالأهداف الثورية الجديدة. إن هنا معدات إنتاج جديدة يبدو أنها تقدم نفسها كوسيلة لكسر هيمنة المؤسسات على قوى الإنتاج.

كان بريخت وبنجامين على صواب ، نظرياً ، فى الاعتقاد بأن التكنولوجيا الجديدة يمكن أن تغير إنتاج الفن واستقباله ، لكنهما كانا مبالغين فى تفاؤلهم فيما كانا يأملان فيه من تأثير سياسى مرغوب فيه. إن العلاقات بين العمل الفنى والجمهور لم تتغير

بالطريقة التي تنبأ بها . لقد أثبت أدورنو ولوكاتش أنهما كانا تاريخيا على صواب : لقد زادت التكنولوجيا ، ولم تقل من تعريض الفن للتحويل إلى سلعة. لقد حولت التكنولوجيا الثقافة إلى سقط متاع بأكثر مما توقع أدورنو : لقد ازدادت الهوة بين الراقى والجماهيرى اتساعاً حتى سقط الجانبان سياسيا فى شرك النزعات المادية. لقد نجحت علاقات الإنتاج (أو "صناعة الثقافة" بتعبير أدورنو) فى إبعاد السياسة عن العلاقة بين الجماهير والتكنولوجيا ، بل وإفساد العلاقة بينهما ، كما نجحت فى القضاء على إمكانات التغيير الراديكالية التى بشرت بها التكنولوجيا الجديدة. لقد كان بريخت وبنجامين على خطأ فى ظنهما بأن هناك شيئاً فى الشكل ذاته قادر على تحقيق العقلانية ، لكن كونهما على خطأ تاريخيا لا يعنى أن البلاغة الجديدة التى تحققت لا يمكن استخدامها لأهداف مغايرة : إنهما لم يكونا على خطأ فيما يتعلق بالبلاغة ؛ لأنه من الممكن حتى الآن إثبات أنه بالإمكان مقاومة الثقافة الجماهيرية (وسوف يوضح الفصل الخامس ذلك). إن قضية ما إذا كانت التكنولوجيا تزيد أو تنقص من تعريض الفن للتحويل إلى سلعة لا يمكن الإجابة عليه إلا تاريخيا.

إن بريخت لا يتوقف تماماً عند تمجيد التكنولوجيا. إنه يحاول دائماً أن يضع المتفرج فى موقف متوازن داخل علاقات الإنتاج. ومن وجهة نظره فإن الرأسمالية تعد نموذجاً للتغريب الحاد للفرد عن علاقات الإنتاج ، ولذلك فإن مسرحه يستهدف إظهار الانقسام بين تشييء الذات وتجربتها الداخلية ، وهو الانقسام الذى سيكون حرجاً فى العالم الرأسمالى. إن الذات يتم تشجيعها على التفكير فى فردانيتها بعيداً عن العلاقات الرأسمالية ، ولذلك فهى غير قادرة على تقييم موضوعيتها. إن كلاً من الموضوعات والنوات يتم تقديمها كمعطيات جاهزة ، وهذا بالضبط هو ما يؤدى إلى الوقوع فى أسر الماديات.

إن مسرح بريخت الملحمى يحاول أن يتبنى فهماً لمثل هذه المتناقضات مستخدماً وسائل الإنتاج الجديدة لتحقيق التغيير فى المؤثرات المسرحية ، مع الاعتراف بأن هذه الوسائل يمكن أيضاً أن تكون وسائل لتوصيل الأيديولوجيات البرجوازية. لقد عرف بريخت ، مثلما عرف أدورنو ، أن المواد الخام التى استخدمها كانت ملوثة بهؤلاء الذين

يملكون وسائل الإنتاج ، لكنه لم يتوقف أبداً عن تجريب طرق مختلفة لتحويل هذه الوسائل دياكتيكياً من أدوات رأسمالية إلى أدوات لخدمة التحرر الإنساني.

هل تم استنفاد الإمكانيات السياسية لتقنيات الطليعة ؟ وهل تستطيع ما بعد الحداثة أن تعيد توظيف ما هو سياسي بشكل حداثي راديكالي ؟ كل هذه الأسئلة ما زالت موضوعاً لمزيد من المناقشات. إن مسرح ما بعد الحداثة ، كما سنرى ، يحاول اقتناص أهمية الوقائع الفعلية في المسرح. والوساطة التكنولوجية تحول العمل الفني إلى وقائع فعلية لطريقة مختلفة عن تلك التي آمن بها بريخت وبنجامين : "إن المواد الخام تُستخدم لا لتدل ولكن لتقدم (بفتح الدال) ؛ إنها تدل على الطريق أكثر مما توحى به" (Pontbriained, 1982, p.157). إن النص الذي تمت تشظيته بشكل راديكالي ، والشفرة المسرحية التي تم كسرها ، قد أنتج الظاهرة المسماة "العرض المسرحي" (انظر الفصل السادس) ، وهو المسرح المعتمد على الصدمات ، والذي يبحث عن متفرج من نوع جديد.

الهوامش

- (١) انظر أيضاً (١٩٨٥) Russel الذي يؤكد "على الفوارق بين تقاليد الطليعة وتقاليد الحداثة ، برغم أنهما معاصران تاريخياً" (p.7) وكذلك Lunn (1985) الذي يوفر مسحاً تاريخياً شاملاً للتمرد الحداثي في علاقته بالاقتصاد والثقافة والمجتمع الرأسماليين كما تبلوروا من خلال الأفكار النقدية لكل من ولوكاتش وبريخت وبنجامين وأدورنو.
- (٢) انظر Gallas (1972), pp. 124-41, 148-63 الذي يقدم وصفاً تسجيلياً دقيقاً للمعارك الأدبية التي خاضها كتاب البروليتاريا الثوريين ، والتي اعتمدت عليها في كتابتي عن لوكاتش.
- (٣) لمزيد من التفاصيل عن وجهة نظر سياسية لهذا الجدل الجمالي معارضة لوكاتش ، انظر Berman (1977).
- (٤) انظر Berman, 1977, p.173 الذي يشير إلى وجود عدم اتساق هنا في أن تطلب من المؤلف استخدام "علم الماركسية اللينينية" من ناحية - وهو تفسير فلسفي للعالم الإنساني يستخدم العلم بسبب موثوقيته - وأن تعلن أن الفن ليس جزءاً من العلم ، من ناحية أخرى.
- (٥) GW 19, P.326.
- (٦) لمزيد من التفاصيل عن مقالات ١٩٣١ و ١٩٣٤ و ١٩٣٩ راجع Benjamin, 1973 وتفاصيل عن مقال ١٩٣٦ راجع Benjamin (1982). وتفاصيل ذلك كله في ثبوت المراجع.
- (٧) راجع Wright (1984), pp.96-7 للحصول على وجهة نظر شخصية وقصيرة عن المعاني الأيديولوجية المترتبة على اعتبار الفن موضوع استثمار ثقافي عال.
- (٨) Arbeitsjournal, P. 14.
- (٩) راجع Eagleton (1981), pp.37-9 للحصول على مقارنة مفيدة عن الجدل الذي يقدمه لاكان Lacan بين العين والحلقة.
- (١٠) لمزيد من التفاصيل عن هذه النقطة راجع Lunn (1985) pp.262-4.

الفصل الخامس

بريخت وما بعد الحداثة

مسرحه ما لا يمكن تجسيده

ما زلنا ننظر إلى بريخت حتى الآن في سياق حدائى ، أى باعتباره مجدداً ومبتكراً للجماليات التى تعتمد على التناقض ، مع إيمان قوى بالوظيفة السياسية والأيدولوجية للفن كوسيلة لتشكيل الذات الجمعية. يتبقى أن نرى الآن ما إذا كان السياق يضعف إمكانات بريخت كمؤلف درامى ومفكر نقدى ، وهو ما يرمى إليه هؤلاء الحداثيون وما بعد الحداثيين الذى حكموا عليه بالانتهاء ، معتبرينه غير مؤثر ولا ضرر منه (Hofmann, 1980 and Handke, 1980,p.7). فى هذا الفصل سوف أركز على المرحلة المبكرة لبريخت ، أى بريخت بدون الأمثلة ذات المغزى ، وهى المرحلة الأولى التى يوصف فيها بريخت بأنه فوضوى وعدمى وغير منضبط (راجع الفصل الأول) وصولاً إلى بريخت ما بعد حدائى يمكن الشعور بآثاره فى كل مكان تقريباً فى المسرح ، باستثناء تجسيد مسرحياته ذاتها.

ولكى نفسح الطريق لكل من مسرحيات بريخت المبكرة ولسرح ما بعد بريخت لكى يتم تقديمها فى الفصل التالى ، فإنه من الضرورى أن نناقش هنا بعض صيغ ما بعد الحداثة. وفى سياق هذه المناقشة وما سيتلوها من أمثلة لممارسات فإننى أمل فى التخلص من النظر إلى بريخت من خلال التقسيم الثلاثى لمراحل فنه ، متوصلة ، بدلاً من ذلك ، مع هاينر موللر ، فإن هناك أكثر من بريخت (Müller, 1986, p.33). إننى أود التمييز بين بريخت ما بعد حدائى غير مألوف وبريخت الحدائى المعروف ، أى ذلك

الكاتب الهادف الذى يكتب الأمثلة المحتوية على التناقض الجدلى فى مقابل بريخت المبكر المفتقد إلى هدف مركزى ، والذى يكتب أمثلة التفكير الذاتى. ويبدو أن بريخت هو الشخص المناسب لإعادة النظر فى الجدل ما بعد الحدائى الدائر الآن. والخلاف الحادث بين البريختين يمكن لنا النظر إليه فى ضوء حداثة بريخت هايرماس (المحتقى به والمحتقر ككلاسيكى) وبعد حداثة بريخت ليوتار (الذى ينظر إليه كشرط لا غنى عنه لأى تطور مسرحى فى المستقبل).

الجدل ما بعد الحدائى

إن النقاش حول الحدائية - كما تم تقديمها فى الفصل الرابع - يتصل بمناقشة ما بعد الحدائة هنا. إنه يوضح كيف تواجه الحدائة الأدبية والفنية مشكلة خاصة حين يؤدى التقدم التكنولوجى إلى تطور أجهزة الإعلام. إن حقيقة أن التكنولوجيا قد محت بعض التمايز بين الفن "الراقى" و"الهابط" هو شىء إيجابى وبناء ، من وجهة نظر البعض (بريخت وبنجامين والآن هايرماس) وشىء سلبى وإشكالى من وجهة نظر الآخرين (لوكاتش وأورنو والآن جيمسون وإيجلتون). إن الأسباب التى يعتمد عليها هؤلاء المعارضون مبنية على الاعتقاد بأن الفن الراقى فى صيغته الطليعية ينتج تناقضات مفيدة ، بينما يتواطأ الفن "الهابط" أو "الجماهيرى" مع الرأسمالية. وبينما حاول بريخت وبنجامين أن يقضيا على استقلال الفن فى هذا الجدل الحدائى نجد أن لوكاتش وأورنو قد حاولا ، كل بطريقته ، أن يحافظا على هذا الاستقلال. وفى الجدل الحالى نجد أن الرهانات مختلفة بشكل ما برغم أن قضية آثار الثقافة الجماهيرية مازالت مطروحة. لقد أعلنت ما بعد الحدائة تحديها للحدائة بسبب عدائها الشديد للثقافة الجماهيرية (لمزيد من التفاصيل راجع Huyssen, 1984).

يورجين هايرماس

ينظر هايرماس (الذى عمل مساعداً لأورنو من ١٩٥٦) نظرة أكثر إيجابية للثقافة الجماهيرية من سابقيه من مدرسة فرانكفورت. ولقد توصل إلى نتيجة مؤداها

أن رفض أدورنو تشجيع الفن الجماهيري يعد "استراتيجية للبيات الشتوى" (Harber-mas, 1979, p.43)، متوصلاً لنفس النتيجة التي توصل إليها بريخت وبنجامين وإن عن طريق مختلف. إن هابرماس لديه بعض اليقين في قيمة صيغة الاستقبال الجمعي، وهي قيمة تكمن في أنه ينظر إلى تغير أساليب أجهزة الإعلام الجماهيرية، ومولد متفرجين كثر كطريقة لكسر الأبنية الطبقية القديمة (انظر Habermas, 1985c). إن وجود بعض الأمل لديه في صيغة الاستقبال الجمعي تعنى أنه يقوم بتعديل مفهوم أدورنو وهورخايمر اللاتاريخي عن صناعة الثقافة، وأنه يضع هذا الاستقبال في سياق تاريخي معين. وهو يرى، متتبعاً خطى ماكس ويبر، أنه مع سقوط وجهات النظر المتوحدة للعالم فقد انقسمت الثقافة إلى ثلاثة حقول مستقلة هي العلم والأخلاق والفن أو إلى "أبنية إدراك معرفي وأخلاق عملية وعقلانية تعبير جمالي"، وأي منهم يتطلب ممارسة المتخصصةين (1985a, p.9). إن هابرماس ينظر إلى الانقسام الثلاثي هنا ليس كمجرد كارثة، ولكن كفرصة للفن لكي يعاود الاندماج مع الحياة - الدنيا، وبالتالي يتخلى عن ذلك الاستقلال الحداثي الذي كان يطلبه أدورنو بشدة. إن هابرماس يؤمن أن الانقسام إلى عوالم منفصلة للمعرفة لا يمكن، ولا يجب، التراجع عنه، بل يجب أن تتم الدعوة لتحقيقه ديكالتيكالياً. إن الهدف المرجو هو أن يتحول الفن - الذي تم وضعه الآن في منطقة "عقلانية التعبير الجمالي" - إلى جزء من فعل التواصل اليومي فيما يحافظ على وظيفته الخاصة، مع مافي ذلك من تناقض ظاهري أو حقيقي. ومع ذلك فإن هذه الوظيفة ليست مختلفة تماماً عن تلك الوظيفة التي أسندتها الطليعة التاريخية للفن. وبالفعل فإن هابرماس ينظر إلى المسألة باعتبارها نوعاً من الاستمرارية، وهو يربط نفسه بالطليعة التاريخية في "تحويلها للتجربة الجمالية... صوب لا مركزية ولا ترابط الذاتية"، وهي لا مركزية تشير إلى حساسية متزايدة تجاه ما تبقى دون استيعاب من إنجازات التفسير النفعي والمعرفي والأخلاقي لما تفرضه تحديات مواقف الحياة اليومية، إن ذلك يحقق انفتاحاً يستطيع استيعاب عناصر الفضيلة المحنوفة من اللاوعي والفتنزي والمجنون، ماديا كان أم جسدياً (Habermas, 1985b, p.201).

إن المرء يرغب من ناحية في أن يحيى هابرماس؛ لأنه وضع تلك الظاهرة في إطار عقلانية التعبير الجمالي - وهو إطار يقترب من روح بريخت - إلا أن المرء يشك في أن

ثمن الفن باعتباره تجربة تواصل يومية وكمرشّح لبعض العناصر المقهورة في التجربة الجمعية والأمل الطوباوي ربما يكمن في استبعاد إرادة تحديه للسلطة الحاكمة. وبرغم أن هذا التساوق المأمول ربما يخلق الأمل في إحداث التوافق بين الحرية والسلطة ، أي "التفاعل الذاتي المتوازن وغير المحرف في الحياة اليومية" (Habermas, 1985b, p.202)، وهذا الأمل يجب أن يتم تمييزه عن الأيديولوجيا غير الواعية للنظام القمعي. وفي الحقيقة فإن هذه الصعوبة هي التي قادت أنورنو لرفض الثبات الاجتماعي. وأكثر من ذلك فإن وجهة نظر هابرماس في التطبيق الاجتماعي للفن تفتقر إلى نظرية عن الوسيلة المناسبة لدمجه في صيغة المجتمع العقلاني. وكانت تلك هي مشكلة بريخت أيضاً. ما هو واضح هو أنه يواصل حمل المبادئ الجمالية للحدث ضد الجماليات البازغة لما بعد الحدث ، التي ينظر إليها بحق باعتبارها قضية سياسية أكثر من كونها قضية أسلوب (راجع Huyssen, 1984, p.36). وفي أي من الحالين فهو يرى إمكانية دمج جماليات الطليعة في مشروعه عن الحدثية ، وفي الوقت نفسه يتهم من يراهم ممثلين لما بعد الحدث في فرنسا ، وهم سلسلة تبدأ في نظره من "جورج باتييه إلى جاك ديريدا عبر ميشيل فوكو" ، والذين يطلق عليهم اسم "المحافظين الصغار" الذين "يلخصون التجربة الأساسية لجماليات الحدثية" ، والذين يدعون امتلاك ما توحى به الذاتية اللامركزية التي تحررت من قيود العمل والفائدة (Habermas, 1985a, p.14).

فردريك جيمسون وتيري إيجلتون

هل يمكن النظر إلى الحدث باعتبارها مستمرة جدلياً في ما بعد الحدث أم أن هناك فاصلاً بينهما ؟ وكما لو كان الأمر استمراراً لوجهة نظر أنورنو التشاؤمية بأن الفن الرديء "يخلق" الثقافة نرى فردريك جيمسون يجادل في أن ما بعد الحدث ليست مجرد رد فعل ضد أشكال يعينها من الحدث الرفيعة ، ولكنها "تضغم" الفن الرديء بطريقة تخطط الراقى بالهابط. إنها تفعل ذلك عن طريق المعارضة الأدبية ، وليس عن طريق "التناص" الساخر ، كما يفعل حدثيون مثل جويس أو ماهر الذين كانا قادرين ،

عن طريق السخرية المتعاطفة أو الخبيثة ، على تجديد حيوية أهدافهما ، وبالتالي
يضمنان لها نوعاً من مصداقية الوجود (Jameson, 1985, pp.112-14). ما يتبقى أمامنا
الآن ، طبقاً لما يقوله جيمسون ، هو نوع راقٍ من الفن التجارى الذى فقد كل إدراك
بتاريخيته والذى يكشف عن نفسه كعرض من أعراض الاستهلاك الرأسمالى ؛ إن
"هناك قدراً ضئيلاً جداً فى شكل أو فى مضمون الفن المعاصر يجده المجتمع المعاصر
صعب التحمل أو مثيراً للفضائح" ؛ لأن الإعلان "يتغذى على ما بعد الحداثة فى كل
الفنون ويصعب وجوده بدونها" (1985p.125). لذلك فإن ما بعد الحداثة من وجهة نظر
جيمسون تفتقر إلى الإمكانيات النقدية للحداثة الراقية كما تؤدي إلى فرض "منطق
الاستهلاك الرأسمالى" (ibid). لهذا السبب فهو متوافق مع هايرماس فى النظرة
الإيجابية للحداثة التى كانت والنظرة السلبية لما بعد الحداثة القائمة ، رغم أن قضيته
ليست مرتبطة بالمفهوم المعدل لروح التنوير ولا مع الاعتقاد باستمرار القوة النقدية
للحداثة ولو بشكل عام (انظر Jameson, 1984, pp.85-9).

يصرح تيرى إيجلتون أيضاً ، وكاستجابة لجيمسون ، بعدم تحمسه لما بعد
الحداثة ، ولكنه يقدم طائفة مختلفة من التحفظات. إنه يؤكد أن ما بعد الحداثة تقدم
فعالاً شكلاً من أشكال المحاكاة الساخرة ، وأن ما تحاكيه وتسخر منه هو "الفصل
الشكى بين الفن والحياة الاجتماعية كما حاولته الحركة الطليعية ، بينما تفرغه نادمة من
محتواه السياسى". إن ما بعد الحداثة تواجهنا بنوع من "المحاكاة الساخرة المتجهمة
لليوتوبيا الاشتراكية" ، وبالتالى تغربنا عن غريبتنا ، مشجعة إيانا على إدراك اليوتوبيا
ليس بوصفها نهاية بعيدة ، ولكن ، للغربة ، باعتبارها الواقع ذاته ولا شئ أقل منه
(Eagleton, 1985, p.61). والفن الحداثى ، مع ذلك ، محكوم عليه بالهلاك أيضاً ؛ لأنه فى
محاولته مقاومة التحول إلى موضوع تجارى ، أى قابل للمقايضة فوراً ، ينتهى بأن
يستخدم كمعبود تجارى "نزعتة نحو المادية جزء من المشكلة ذاتها". (p.67) إن الفن
الحداثى يفترض قيمة وهمية من خلال البعد والتفرد اللذين يتوق إليهما ، وبالتالى يكتسب
وضعاً فردانياً برجوازيّاً. إن ما يبحث عنه إيجلتون فى النهاية هو فن يتم فيه تسييس
تناقضات الحداثة بوضوح ؛ بمعنى آخر إن انفصالية الذات يمكن أن تصطبغ بالصبغة

السياسية ، لكن الحادثة لم تقم بذلك أبداً ؛ لأنها فشلت فى تحليل أسباب حدوث الانفصام بين السياسى والذاتى. إن إيجلتون يرغب فى تحريك دياكتيكى ينحرف بعيداً عن مفترق الطرق الحالى المريع لحادثة تعاني النزعة التجارية ، وحركة طليعية مؤسسية ، عن طريق "عقلانية متحولة" ، وهو طريق يبقى حتى الآن غير محدد ، بعكس الطريق الذى قدمه هابرماس.

جان - فرنسوا ليوتار

يحتل ليوتار وضعاً مختلفاً ، لأنه يؤمن بأن ما بعد الحادثة قد صنعت بالفعل تحركاً دياكتيكياً. إن "الما بعد" لا يجب فهمها باعتبارها تسلسلاً زمنياً بسيطاً ، أى كقطيعة مع الحادثة. بالعكس ، إنها لحظة من "استمرار العمل" (بالمعنى الذى يرد فى التحليل النفسى) فى نصوص الحداثيين القدامى بغرض فهمهم مجدداً :

إذا ما توقفنا عن تحمل هذه المسئولية فمن المؤكد أن يُحكم علينا ، دون أى تبديل ، أن نعانى من جديد العصاب الحديث ، والفصام الغربى ، وجنون العظمة وغير ذلك. وإذا ما تأكد ذلك فإن "ما بعد" فى ما بعد الحادثة لا تعنى إجراءات العودة للماضى أو إلقاء الضوء عليه أو ترضيته بل بتحليله والعودة التذكيرية إليه بغرض الفهم. (Lyotard, 1986, p.7)

والملفت أن ليوتار يرى أن "أى عمل فنى يمكن أن يكون حدثاً إذا ما كان ما بعد حدثى أولاً" (1984p.79). وسبب ذلك هو أن الحادثة ما زالت واقعة فى قبضة "جماليات التسامى" ؛ إذ تسمح "لغير الممكن تقديمه" ، واللامعرفى ، أو ما لا يمكن صياغته معرفياً ، بأن "يتم تقديمه باعتباره المحتوى المفقود" ، باعتباره نوعاً من أنواع القيم المتجاوزة ، بينما تقدم للقارئ الترضية التى تنشأ عن الشكل الجميل. ومن ناحية أخرى فإن ما بعد الحادثة "تبحث عن وسائل التقديم الجديدة ليس بغرض الاستمتاع

بهم ، ولكن لاستخلاص الإحساس بما لا يمكن تقديمه". إن الفنان ما بعد الحدث ،
شأن الفيلسوف ، لا يعمل وفق قواعد سابقة التأسيس :

إن هذه القواعد والتصنيفات هي ذاتها ما يبحث العمل
الفني عنه. فالفنان والكاتب إذن يعملان بون قواعد بغرض بلورة
قواعد الشيء الذي يمكن عمله. من هنا نفهم أن العمل الفني
والنص يتحليان بسمة الواقعة ، ومن هنا أيضا حقيقة أن هذه
القواعد تأتي متأخرة للمؤلف ، أو شيء من هذا القبيل ،
فاستخدامهم عملياً أو تجسيدهم يبدأ دائماً في وقت متأخر.
(Lyotard, 1984, p.81)

هذا يعني أن المؤلف دائماً ما يكون في وضع متأخر مع تفسير النص. إن المؤلف
يكتشف أن شخصاً آخر ، سواء كان كاتباً أو ناقداً ، يتفهم النص ، ويستنتج المعنى
الذي لم يتخيله هو أو يفهمه. إن الأعمال التي لا تحكمها القواعد سابقة التأسيس
عرضة لخطر تسميتها بـ "الفوضوية" أو "العدمية" (كما قد تدل أعمال بريخت المبكرة
على ذلك ، ولاحظ أيضاً محاولاته المتعددة لإعادة كتابة وإعادة النظر في أعماله بغرض
تحقيق ما يسميه ليوتار "الذي يمكن عمله").

في فهم ليوتار لـ "كانت" Kant ينبعث الجليل حين يتوقف الجميل عن الوجود" ، أي
حين نشهد ظهور شيء وحشي لا شكل له ، لحظة اقتراب الموت (1986p.11 and p.10).
ومن وجهة نظر ليوتار فإن هذه اللحظة هي اللحظة التي تتعطل فيها القواعد والتعليمات
مؤقتاً. وشأن بريخت فإن ليوتار مصمم على رفض أي شرح مفرد جامع للكون
(وخاصة للعدالة) يكون قائماً على أنطولوجيا ثابتة. وفي الحوارات التي تم جمعها في
كتاب بعنوان مجرد حيل (Lyotard & Thebaud, 1985) يرى ليوتار أنه مادامت لا توجد
أنطولوجيا أساسية ، لا تأييد مفارق ، فإنه من المتعين أن يكتشف المرء الـ "خدع" التي
يمكن بواسطتها التغلب على قيود أي لعبة لغوية تقليدية.

إن الإجماع من وجهة نظر ليوتار ينتهك تساق ألعاب اللغة ، وليس من المدهش
إذن أن يكون عدائياً تجاه هابرماس ؛ لأنه يريد إنقاذ الحداثة من ما بعد الحداثة بأمل

"إنهاء" المشروع الحداثي وبدء خطاب ما بين منهاجي موحد. إن إيمانه بالتساوق يجعله متشككاً في الثقافة الجماهيرية بنفس قدر تشككه في الإجماع ، لأنه على وعى بأن كلمات مثل "جماهيرى" و"ديمقراطى" قد تمرغت معانيها. إنها كلمات توضع تحت مصطلح "بوب" وهو منتج يشير إلى جماهيره التي تحولت إلى سلعة. هنا - إذن ، ينضم ليوتار بدرجة ما إلى جيمسون وإيجلتون ، لكنه يختلف عنهما فى أنه يؤمن بإمكانية الدعوة للمقاومة ، أو "الدعوة للتشويش" ، على صناعة الثقافة على أمل أن يتحول هذا التشويش إلى تمعن وتفكير ، وكل فنان موكل بأن يقرر لنفسه (أو لنفسها) الوسائل التى يمكنه (أو يمكنها) به أن تنتج التشويش".

إن مفهوم المقاومة لأى معنى متشبيء مفروض يعد مفهوماً مركزياً فى مشروع هؤلاء الذين يؤمنون بالإمكانات الراديكالية لما بعد الحداثة. إن تلك ليست مقاومة بالمعنى السياسى الواضح بل مقاومة لأى تحويل للقوة الحاكمة الحالية. ولا مفر فى ذلك من إضفاء الإشكالية على فعل الإحالة المرجعية ذاته عن طريق اللعب على البناء الديالكتيكى الموروث للاستقبال ، أى الوعى مقابل اللاوعى ، العين مقابل التفرس ، الرمزى مقابل المتخيل. فى الفن ما بعد الحداثى كل شىء عرضة لأن يكون أداة تغريب V-effect ، وهكذا يكون المفهوم ذاته زائداً عن الحاجة. إن أداة التغريب الخالدة هى نتيجة للاتوافق بين الدال والمدلول ، لغرابية الملموس ، وهو ما يقاوم أى محاولة للتسمية أو التعريف.

مع ذلك فإن مقاومة التعريف هذه هى التى تهدم جماعية الجمهور المتفرج وتشجع على التعرف على ما هو هامشى فى التجربة الإنسانية. إن ليوتار يعتقد بأن الحديث (واستمراره الاسترجاعى وصولاً إلى ما بعد الحداثة) يتسم بسمة جماليات "التجريب" ، والتى عن طريقها يتم استكشاف المسكوت عنه ، أى المحسوس الذى لم تتم بلورته فكرياً بعد ، بصرف النظر عما إذا كانت هناك ذات معروفة تعد مستقبلاً مناسباً بالفعل لموضوع التواصل :

إذا ما استخدمنا لغة الفن الآن فإن المهم هو التجريب ،
وأن تجرب معنا . . . إنه إذا كان الموضوع الفنى المنتج قوياً
حقاً فسوف ينجح فى النهاية فى إيجاد قارئه ومشاهده ومستمعه
الخاص. بمعنى آخر ، إن العمل الفنى التجريبي سوف تكون
أحد تأثيراته تأسيس موقف نفى لم يكن له وجود من قبل. إن
الرسالة ذاتها ، وعن طريق شكلها نفسه ، هى التى سوف
تستتبط كلاً من الشخص الذى سوف يستقبلها والشخص الذى
يرسلها. إنه شئ سوف يكونان قارئين على التواصل مع
بعضهما . . . وأحياناً ما يستغرق ذلك قروناً ، وأحياناً عشرين
سنة ، وأحياناً ثلاثة ، وأحياناً ما يحدث ذلك مباشرة .
(Lyotard & Thébaud, 1985, P.10)

بريخت

ربما أمكن تمييز مسرحيات بريخت المبكرة عن المتأخرة وأيضاً عن المسرحية
التعليمية باعتبارها المسرحيات التى تمثل نماذجاً لمفهوم ليوتار عن "التجريب" وليس
باعتبارها تعبيراً عن رؤيته لـ "مسرح عصر علمى" تجريبى يقوم هو وزملاؤه فيه عن
وعى بفحص التاريخ لما قام به من قهر للحقائق السياسية للحياة. إن "تجريبه" الأحداث
والمبكر يكمن بالأحرى فى فحص ما يؤسس الذات فى منطقة تلاقى القوى الاجتماعية
(التاريخية) والسيكولوجية (عبر تاريخية). إن هذا المشروع وما يلحق به من فحص
نقدى للإدراك وما يحتوى عليه هو الجدير بأن يكون مشروعاً لقراءة بريخت ككاتب
ما بعد حدثى.

إن بريخت ما بعد الحدثى يختلف عن بريخت الحدثى الذى أنتج النوات
المنقسمة فى المسرحيات "العظيمة" ، والذى أرجع هذا الانقسام الى الطبيعة المقسمة

للبرجوازية الرأس مالية. وفي بريخت المسرحيات المبكرة ذاك تظهر صيغة العرض المسرحي بدلاً من الصيغة الدلالية للمسرحيات المتأخرة ، مع ما يستتبع ذلك من نتيجة فحواها أن المعنى العرضي يفسد أى أغراض هادفة. وإذا ما استخدمنا تعبيرات بنجامين مرة أخرى نقول إن تلك هى حالة Erlebnis أى معاناة صدمات الحياة العشوائية وهى تحل محل Erfahrung أى معاناة الحياة كاستمرارية.

فى حين نجد أن الأمثلة هى التى تمنح المعنى والإحساس برغم تنوعات الشكل الملحمي نجد أن مسرحية التجربة الإنسانية تعوق المرجعية ، وبالتالي يمكن لأى شئ أن يحدث خلال مراحل التواصل بين شخصية وأخرى أو بين خشبة المسرح والمتفرجين. إن معنى المسرحية هو أن تشارك فى تجريب خيالى يحتوى التداخل بين اللغة والتجربة ، أن تكتشف مجال التجسيد المسرحي ذاته. ووفقاً لما يقوله ليوتار فإن خدع اللغة التى يرغم المرء على لعبها على أى حال تعرض اللاعبين لمخاطر رهيبه بسبب بحثهم عن الإرضاء الذى تتطلبه نواتهم :

إن الرباط الاجتماعى ، الذى يفهم باعتباره تعددية فى خدع اللغة ، هو خدع مختلفة بين أنفسها بسبب كفر كل منهما فى فعاليتها النفعية وقدرتها على وضع الناس فى أماكنهم المناسبة لكى تمكنهم من لعب أنوارهم ، هذا الرباط يتم تجاوزه بالرعب ، أى بالخوف من الموت (Lyotard, 1986, P.99).

فى تلك المسرحيات ليس هناك طلب للمتفرجين لكى يحلوا المتناقضات الموجودة خارج المسرحيات غير المنهجية عمداً. إن شغل المسرحيات مركز على اللغة ، مع ما يستتبع ذلك من أن الشخصيات ليست موجودة بنواتها بل تشكل نفسها بشكل مستمر عبر الآخر. وهذا الآخر قد يكون الذات الفردية ، لكن الجمهور بهذه الصفة ليس موجوداً فى النص ، بل بالآخرى هناك ابتعاد عن محاولة استخلاص أى نوع من أنواع الفهم الجمعى ، وهو الابتعاد الذى ينبئ عن بعض نماذج مسرح بريخت ما بعد الحداثة الذى سنتناقشه فى الفصل السادس.

جماليات مسرحيات بريخت المبكرة

بعل و فى أحراش المدن

إن من يريد أن يقفز قفزة عظيمة عليه أن يكون مستعداً
لأخذ عدة خطوات للخلف. إن اليوم يقوى نفسه باستخدام الأس
وصولاً إلى الغد^(١) فى المعركة مع القديم تصل الأفكار الجديدة
إلى أكثر صيغها حدة^(٢).

إن مسرحيات بريخت المبكرة تضع المتفرج فى موضع مختلف عن وضعه مع
المسرحيات المتأخرة ومختلف عنه فى المسرحيات التعليمية. هذه المسرحيات تشترك فى
بعض الملامح مما قد يوحى بالنظر إليها باعتبارها عناصر متجاذلة. هذا هو السبب فى
صعوبة تصغير هذه المسرحيات بسهولة إلى أمثلة برغم محاولات الماركسيين
والإنسانيين (الهيومانيين) القيام بذلك. فالنقاد الماركسيون يعتبرونها مسرحيات ذاتية ،
انطباعية ، غارقة فى الجماليات. أما النقاد الإنسانيون فيعوبون إلى سيرة بريخت
الذاتية (راجع الفصل الأول) ويتحدثون عن النزعات الفوضوية الناتجة عن عدم نضج
بريخت الذى كان فى العشرينيات. وهؤلاء مغرمون بالإشارة إلى مقولة بريخت عام
١٩٥٤ عن بعل : "إننى أعترف (وأحذرك) بأن المسرحية تفتقر إلى الحكمة"
(GW17,P.948). والنقاد الماركسيون يقتطفون مقاطع أخرى من نفس الشذرة النقدية :
"إن مسرحية بعل يمكن أن تسبب بعض الصعوبات لهؤلاء الذين لم يتعلموا التفكير
بنهج دياكتيكي. إنهم لن يجدوا أى شىء فيها باستثناء تمجيد الأنانية الصارخة"^(٣).
ومادام بريخت نفسه كان غامض الموقف ، ولم يكن مقتنعاً بالنتائج^(٤) ؛ فإنه ليس من
الصعب على الفريقين أن يكونا على الصواب.

إننى أرغب فى التركيز على بعل وفى أحراش المدن ، وقد كتبهما بريخت فى
العشرين ثم فى الثالثة والعشرين على التوالى. وفى مناقشتى لهما سوف أركز على
أن قوتهما لا تكمن فى فعاليتهما التسجيلية ، ولكن فى سماتهما الشكلية. وكما رأينا فإن

محتواهما يمكن أن تتم مواعته بشكل أو بآخر ، ولكن إذا كانت لهما قيمة استخدام سياسية فإنها تكمن على الأرجح فى خواصهما الشكلية أكثر من أى وجهة نظر تعتمد على مفاهيم متجانسة مثل الحتمية أو العدمية أو الفوضوية أو حتى الماركسية. إن وظيفتهما السياسية الجمالية تعتمد بالأحرى على الطريقة التى ينجح بها بريخت فى تحويل مفاهيم الحياة التى تتشكل ، تلك المفاهيم المنقطعة غير المستمرة ، إلى موضوع مسرحى وبالتالي يتحدى تفسيراتنا الأتوماتيكية لما هو عيى ، وافتراضاتنا بأن الكلمات قادرة على مجازاة ما ندركه بحواسنا. والأكثر أهمية من كل هذا هو أن المسرحيتين تمثلان هجوماً على افتراضاتنا المتعلقة بالهوية الراسخة ، هويتنا أو هوية غيرنا ؛ لأنه لا أحد فى المسرحيتين له هوية ثابتة ، وخاصة "البطل" الذى يحاول انتزاع هويته من الآخرين عبر دورات متتالية من العداوة والاستغلال.

تمثل مسرحيتا بعل وفى أحراش المدن تحدياً لتقديمهما فى صيغة مسرحية مختلفة عن صيغة مسرحيات بريخت المتأخرة ، وهى المسرحيات التى تبدو خالية من صدمات اعتيادنا على المحاكاة. إن المسرحيات المبكرة لا تستسلم لكولاج منتظم من الأحداث ، وهو الكولاج المعنون بكفاءة تؤدى إلى تصدير الأمثلة ، ولكنها مسرحيات ذات شكل مناقض للسردية بوضوح. ولكونها مسرحيات يستحيل إعدادها للاستهلاك فإنها تناقض الصيغ الاعتيادية للإدراك ، وتشير مجرد إشارات إلى أحداث وأوضاع وفعاليات. إنها مسرحيات لا يمكن تحجيمها فى أى أيديولوجية ، بما فى ذلك الماركسية أو الوجودية ؛ لأن هذا التحجيم قد يصل إلى مستوى محاولة بلورة منظور للواقع يعتمد التشظى. وبدلاً من ذلك فإن هذه المسرحيات تكشف للمتفرج عن هجوم على التجسيد المسرحى من خلال تطبيقها ذاته ، وذلك فى محاولة لنقض الخطابات الموجودة ، تلك الخطابات التى تحوى بالفعل فى مبادئها البنائية أيديولوجيات إعادة إنتاج الثقافة التى تخدمها. وكما سنرى فإن بريخت قد أخذ على عاتقه إعادة تعريف مفاهيمنا عن حدود تجاربنا العينية ، وإعادة تجسيد دراما الميلاد والحب والمرض والموت ، فى محاولة لبث معان مغايرة. إن هذه المسرحيات تقدم معرفة بشروط التجسيد المسرحى للذات (شخصية أو متفرج) بطريقة تمكن الفرد من الوصول إلى هذه المعرفة عبر مسرحية

التجربة الذاتية. إن الهدف الأخير لمناقشتي سوف يتمركز حول إظهار كيف حول بريخت هذه التجارب إلى موضوع مسرحي.

بعل

شكل المسرحية عبارة عن سلسلة من المشاهد المتشظية للغاية ، وهي تجسد ذاتية شاعر جامع لكنه متعلم^(٥). يقضى حياته يأكل ويشرب ويفنى ويلقى أشعاره في الحانات والمقاهي ، متغمساً في العلاقات الجنسية التي يقوم بها دون تمييز في غرفه الصغيرة والشوارع والحقول والغابات المحيطة. والنساء يحولن أنفسهن بسهولة إلى موضوعات جنسية له ، وهو ينتقل من واحدة لأخرى ، تاركاً سلسلة من الضحايا خلفه ، بما في ذلك ضحية من الرجال. وفي النهاية يموت الرجل في الغابة ، دون أن يتوب عن أفعاله ، وبعد أن تخطى عنه الجميع.

يرى بريخت أن شخصية بعل هي شخصية "لا اجتماعية ، ولكن في بيئة لا اجتماعية" (Schmidt, 1969) ؛ لأن "الأنا" هنا تقف في مواجهة عالم لا يعترف إلا بالإنتاجية التي يمكن استغلالها بدلاً من الإنتاجية التي يُنتفع بها. ما يترتب على ذلك هو أن النقاد الماركسيين يستطيعون القول بأن بعل شخص مناهض للبرجوازية ، أو فوضوي فقط في المجتمع الذي يدعى الاحتفاء بالفردانية ، لكنه لا يستطيع قبولها حين تظهر متجسدة في أقصى صورها (Knopf, 1980, p.16). إن بعل اللاجتماعي يستغل المستغلين (بفتح الغين) ، عارضاً الرغبات الأساسية للجميع حتى يروها. كتب بريخت إلى كاسبار نهر ، زميل دراسته والمتعاون معه فنياً لفترة طويلة ، عام ١٩١٨ : "إنني أكتب الآن كوميدياً : بعل يسرف في الشراب ، بعل يرقص ، بعل يغير مظهره ! جرد ، مؤمن بالحواس ، مادي يترك أثاره حتى على السماء ، رفيق مجنون ، خالد المصير^(٦)". إن الرأي السائد هو أن بريخت الشاب أراد أن يؤكد على الطاقة المدمرة للغرائز الأساسية في سياق مجتمع برجوازي يصر على وضع مبدأ الحقيقة مقابل مبدأ اللذة. والتفسير اللادياكتيكي يمكن أن يؤكد أن المخلوق المرتبط باللذة يتصرف بشكل

استفزازى لمجتمع يتطلب كبح جماح الغرائز وكعنصر تذكير صادم لما يستتبع ذلك. إن ذلك يمكن تحويله إلى تفسير ديبالكتيكي إذا ما أشار المرء إلى أن بعل لا ينسحب من المجتمع ، بل على العكس ، فإنه يستخدم الآخرين ، خاصة النساء ، لكي يشبع رغباته : إن كونه "لا اجتماعياً" فى "بيئة لا اجتماعية" لا يمكن أن يُعزى كاملاً إلى المجتمع وحده. ورغم ذلك فإن الجنس المنحرف يتحول إلى فعل إيجابى مضاد للأخلاقيات البرجوازية ، وتلك حركة أكثر ثورية من الاستسلام الجبان على شاكلة ما يحدث فى مسرحيتى المدرس الخاص والرجل هو الرجل (أى عن طريق خصى الذات) من أجل البقاء داخل النظام. إن بريخت نفسه ، برغم أنه لجأ إلى عرض التأثيرات الراديكالية لما هو غير اجتماعى فإنه عبّر عن شكوكه فى الفعالية السياسية وجدوى التسجيلية لنموذجه الجديد : "كيف يمكن تفعيل العالم المتخيل لمسرحية بعل فى عالم لا يتّخيل الفرد على الإطلاق ظاهرةً تتشكل ، بل كشيئاً مفروغاً منه ؟" (٧).

إن فضيحة مسرحية بعل تكمن فى كلية الوجود التى تشكل طبيعة رغبة الشخصية الرئيسية. إن العالم كله قد اكتسب بالشهوة من وجهة نظر بعل : إنه يبدو وقد فقد كل إحساس بالحدود ، ويعيش فى تجربة متخيلة دائمة التغير ، دائم البحث عن مواقف حدية قد تقدم له أشكالاً جديدة من التجارب الذاتية. هذه الصيغة من صيغ الوجود تتضمن استخدام الآخرين كموضوعات وسيطة للرغبة ، وليس كأهداف فى حد ذاتهم : الهدف الجنسى هو رغبة شخص آخر ، وليس الشخص كما هو ، وهذا الشخص يمكن التخلص منه بمجرد اكتمال دائرة الرغبة. يقول بعل : "حين تعطيك امرأة نفسها كغنىة/اصرفها ؛ فليس لديها المزيد" (٨). هذا العالم الغريزى المملوء بالسعادة والألم يظهر بشكل استرجاعى فى "كورال بعل العظيم" الذى يفتح المسرحية كترنيمة للواقع الذى يعيش فيه بعل ويموت. إن الجمال والقبح يتم تجربتهما بون تمييز والرذيلة تعطى ثمار الفضيلة : "كل الرذائل طيبة لشيء ما/وهكذا هو الإنسان الذى يمارسها" ، هذا ما يقوله بعل (٩). فى عالم بعل الحقيقى كل شيء يعطى ثماراً ، ولا شيء يضيع هباءً ، والبراز (وهو كما يقول فرويد مجرد مادة فى المكان غير الملائم) يمكن أن يكون شيئاً يخدم غرضاً غير حقير. إن واحداً من قاطعى أخشاب الغابة الذى يشهد بداية موت

بعل يعلق قائلاً : "لقد كانت له طريقته فى إنامة نفسه فى القذارة ، كما أنه لم يقم ثانية أبداً ، وكان هو على علم بذلك. إنه يرقد كما لو كان يرقد فى سرير مرتب" (١٠).

ومن وجهة نظر بعل المتطلع للشهوة فليس هناك شئ يصعب على حواسه الشرهة أن تمتصه. وفى الحقيقة فإن العالم يكون فى انتظاره قبل أن يصل ، وذلك يتضح فى صورة نموه فى رحم أمه وفى إبقائه عليه فيما يتعفن جسده فى رحم أمه الأرض فى النهاية (pp.3,4). هذه الحركة الدائرية يتم مسرحتها فى كورال بعل (الذى يتوجه إلى المتفرجين). فالصورة الحاكمة فيه هى السماء (Himmel) ، وهى نفس الكلمة الدالة على النعيم فى اللغة الألمانية ، وإن بصيغة الاستعارة. وهذه الكلمة تدل أيضاً على الطبيعة المادية ، وبهذا المعنى فهى تدل على تناقض يقترب من الإلحاد فى حضورها باعتبارها مجرد إطار خلفى للرغبة. إن بعل يسقط فى عملية تغير مادي ، لا مهرب فيه من وجود طبيعة محابية بل ومرحب بها : إنه يبنى على محابة الطبيعة تلك عن طريق منح نفسه رخصة شاملة فى السلوك. إن السماء الجرداء والعالم المتسع يشكلان خلفية ثابتة ، موجودة هناك قبله وبعده ، تمنح نفس الحماية فى المتعة والألم. وحين يموت بعل يجد مساحة شاسعة من السماء تحت جفونه/فحتى فى الموت ما زال يملك ما يكفى من السماء" (١١). فالمفترض أن بعل قد امتص كثيراً من رحيق الحياة حتى انمحي الفارق بين الحياة والموت.

فى ثنايا النص هناك مشاهد متشظية وحزم من الصور وبتف من الأغاني تعمل جميعها كاستعارات عن الحقيقة المسرحية ، التى لا يمكن الدخول إليها إلا ذاتياً. ومع ذلك فإن وظيفة الذات ليست أن تكون شرطاً سابقاً لوجود الحقيقة الجديدة ، كما فهمها التعبيريون ، ولكنها تدل على محاولة للعودة إلى ما هو ملموس. وينفس المنطق فإن القراءة الماركسية التى تقول إن كل هذا هو أعراض على تشظى الحياة البرجوازية (انظر Knopf, 1980, p.18) تفترض مقدماً وجود وحدة يمكن الوصول إليها إذا ما كانت الأشياء على غير ما هى عليه. هذا بالضبط ما لا يسمح به التجسيد المادي لهذا النص ؛ لأنه يظهر المخلوقات وهى تفترس بعضها بعضاً ، وكائناتها مراحل طبيعية : فالنسر

تتقرب بعل وهو بدوره يعرف ذلك فيقتنصها بدوره (p.4). وكما تنحدر جثة المرأة التي تغرق نفسها بسببه مع مجرى النهر كما لو كانت أوفيليا فإن موتها يسبب حياة لآخرين ولا يترك فراغاً في الطبيعة على الإطلاق :

الحشائش وأعشاب البحر تتشبث بها وهي تعوم ، وشيئاً
فشيئاً ينضاف عبء تلك الأشياء إلى وزنها . والأسماك تلهو هائلة
حول أضلاعها والمخلوقات والطفيليات تثقلها في حالتها الختامية .
[.....]

وبينما يتحلل جسدها الشاحب في الماء هناك حدث (بمتهى
البطء) أن نسيها الرب وجهها أولاً ، ثم يديها ، ثم شعرها في
النهاية ثم تعفت في الأنهار حيث تتعفن بقية الأشياء^(١٢).

هناك شذرات من الرثاء ، تحتفى بمادية الحياة والموت ، تظهر في النص من وقت
آخر ، في شكل تقابلات أساساً بين بياض الأجساد والكتان الطازج وسواد الطين
والأرض والقذارة ؛ بين رقة المرأة وخشونة بعل ، وكل تلك الأشياء تكتسب صفة الشهوة
بكونها تميز. إن مراحل الحياة يتم تقديمها باعتبارها نقيضاً للسرد ، كمادة يجري
تنويرها ، حيث الهويات مشكوك فيها دائماً ، وربما مستبعدة لأنها تشوش على المشاركة
في الفعاليات. إن بعل ورفاقه يبحثون بوعي عن محو كل الحدود والأسماء : "إن وجهك
يحتوى على فراغ يسمح بمرور الرياح . . . إنك لا تملك وجهاً على الإطلاق" (GW1, pp.42-3)؛
و "حين أرقدتها ، فريما تحولت إلى كومة من اللحم ، كومة لا وجه لها" (p.11) ، و "هل
تعرف إذن ماذا يسموننى ؟ اسمى صوفى بارجر". "يجب عليك أن تنساه" (p.26). إن
مسرحية بعل تحتفى بتنوير الرغبة بصرف النظر عن الهويات والمصائر الشخصية ،
"كما أن لشجرة العرعر جنود عديدة ، كلها ملتوية ، فإن لك ضلوعاً عديدة في سرير
واحد ، وفي وسطها قلب ينبض بشكل أسرع فينسب الدم"^(١٣).

هذه الصور الخيالية تقترب اقتراباً مثيراً من بعض مفاهيم ما بعد الحداثيين مثل
"جسد بلا أعضاء" و "ساق الجنود" (Deleuze & Guattori, 1983) ، وغير ذلك من

التناقضات التي يصعب تصنيفها ، والتي تم استخدامها لخلق مشروع يبدو شبيهاً بمشروع بريخت الشاب ، وهو مشروع "تحويل مسرح المحاكاة إلى نظام إنتاج الرغبة (Deleuze & Guattori, 1977, P.271). ولكي يقوموا بذلك فإنهم يرفضون التحليل النفسي لصالح ما يسمونه "تحليل الفصام" الذي يستهدف استكشاف طبيعة استغلال الشهوة في المجال الاجتماعي. إن "الساق الجذرية" تقارع شجرة المنطق الأرسطية التي تفرق بين الجنس والنوع والصدفة المميزة على أسس ثنائية. إن التقسيمات "الساق الجذرية" تنتج "الغريب الخواص" ، مسهلة تفكير الجسيمات الهامشية ، أي التي لا يعرفها دال رئيسي ، ولكن تتعرف عن طريق مجريات وتيارات الرغبة. إن تحليل الفصام ، الذي هو مشروع المؤلف بقدر ما هو مشروع القارئ ، يخدم إذن كنموذج جديد للإنتاج الفني ، مطارداً "خطوط الطيران" التي تسهل الهروب من أسر النظام التراتبي. إن القارئ/الكاتب الثوري (أي الدور الثنائي الذي يتخذه المؤلف والمتفرج) يجرى بعض التجارب ، محاولاً العثور على طريقة للخروج من أسر المحاكاة ، ومقدماً ما يسميه ديليوزي وجوتاري الصور الخيالية "الذاتية" ، أي المادة غير المتشكلة التي تقدم نفسها للتراتب المؤقت ، وهادماً الأبنية الكلية وكاشفاً عن العناصر غريبة الخواص. إن الشهوة تتدفق ، وهي متحركة أبداً ، مشكلة مناطق جديدة متغيرة الحدود دائماً. إنهم ينادون بـ "سياسات التجريب" (بدلاً من "سياسات التفسير" التي تقفز فوق الماضي في مجال الفانتازيا غير الواعية) القابضة على قوى الرغبة الموجودة لخلق التلامس بين آليات الرغبة مع الحقيقة التاريخية (Guattari, 1984, pp.82-107). وديليوز وجوتاري أبعد ما يكونان عن استعادة التجربة الأوديبية حين يتحدثان عن الحقيقة التاريخية. إن ما يبحثان عنه هو الذاكرة حين تستخدم باعتبارها "فترة الطفولة" : إنها الحياة الحقيقية الوحيدة عند الطفل ؛ إنها تنوى ، إنها تنفى نفسها بالزمن ، وفي الزمن ، بغرض إعادة تنشيط الرغبة ، ولكي تضاعف نقاط تواصلها (Deleuze & Guattori, 1976, P.109).

هناك آثار في مسرحية بعل تدل على محاولة استرجاع مثل هذه التجربة ، وهذه الآثار تظهر في كل من الطاقة التي يستخدمها بعل في البحث عن "قوى" جديدة في الكون "إن المتعة ليست شيئاً سهلاً" (GW1, p.4)، كما تظهر في العناصر الطوباوية

القليلة التي تشير إلى إضاعات الماضي التي يشير إليها ديلوز وجواتاري. وكما يبدأ
بعل في الشعور ببداية تدهوره وهو في الخامسة والعشرين فإنه يستغرق في الذكريات ،
معلنا أنه ملئ بالشمبانيا وسعيد في الظلام ، وشاعر بـ "الحنين بلا ذكريات" :

مريضاً من الشمس ، متاكل الجلد من الطقس والغار
المنهوب يتوج رأسه المشوشة ، نادى مستعيداً أحلام الطفولة التي
فقدتها كلية ، نسي القمة ، لكن أبداً لم ينسَ السماء فوق رأسه .

[...]

متسكعاً في النرى ومسوقاً عبر الجنّات هادئاً ومبتسماً ،
محملقاً بون تعبير ، أحياناً ما يحلم بحقل صغير يعرفه والسماء
الزرقاء في الأعلى ولا شيء غير ذلك^(١٤).

فيما يتعلق بالتيّمات ، هناك الكثير مما يناقض التقاربات البسيطة لمثل هذه الآثار
باعتبارها دليلاً على الطوباوى ، ليس فقط استغلال بعل للنساء وقسوته إزاءهن وإزاء
استعدادهن للتحويل إلى ضحايا ، ولكن أيضاً انهيار تظاهره بالقوة ومسرحته المتعمدة
لموته المخزى. وبرغم ذلك ، شكلياً ، فإنه في مسرحية الطبيعة كمادة وليس كفكرة
ما يؤدي إلى كشف غموض الرباط الاجتماعي ، ذلك الرباط الذي نهاه في الحياة وشرجه
في الموت ، وهو وضع معكوس تتعرض له النوات حين تواجه الحقيقة الملموسة. إن بعل
نفسه ليس مهيئاً كشخصية لتشكيل النبض الثوري لهذا الوضع رغم أنه قادر على
الولوج إلى الأرض الصعبة التجسيد التي ينبثق منها، ولكن في وحشيته غير الموجهة
فإن بعل هو الدليل على ما يصعب تجسيده ، وهناك عنصر شفقة على إخفاقه في
الإفادة منه بالنيابة عن المقهورين المحيطين به. إن بعل غير قادر على إعادة تنشيط
الرغبة "ومضاعفة قوى التواصل". إن بعل هو الديالكتيك مبعثراً ، وهزيمته تمثل قصة
تحذيرية للثوريين. وليس من المدهش إذن أن يكون لبريخت مأخذ على مسرحيته التي
تفتقر إلى الحكمة ، وعلى اعتبارها نموذجاً مفيداً.

فى أحرأش المدن

إن السر يمكن البوح به هنا والآن ، إن هذه الدراما إذا
ما كان لها أن تحرز أى تقدم على الإطلاق فعليها أن تفعل ذلك
عن طريق السير ، بلا مبالاة ، فوق أجساد علماء اللغة. إن علماء
اللغة المهتمين مدعون بناء على ذلك ؛ لكى يتصلوا بنا خلال أحد
عشر عاماً أو ما يقرب من ذلك^(١٥).

هذه المسرحية (التي سنشير إليها من الآن فصاعداً باسم أحرأش ، والتي تم
تقديمها على المسرح لأول مرة عام ١٩٢٣ ، تشارك مسرحية بعل فى بعض جوانب الموضوع :
بيئة عفنة ؛ شخصية أو شخصيات تتسم بالسلوك الاعتباطى ، وموقف سادى من
الشخصيات النسائية التي تظهر مستمتعة بتلك المعاملة ؛ علاقة شذوذ جنسى تنتهى
بالموت. وهى أيضاً مكتوبة فى صيغة المشاهدة المتشظية ، وكانت أحداثها تجرى أصلاً
فى الحى الصينى لمدينة شيكاغو ، لكنها امتدت إلى شيكاغو كلها فى نسخة ١٩٢٧ .

وحدث المسرحية يدور حول قتال لا نوافع واضحة له بين رجلين : أحدهما شاب
والآخر بالغ. والرجل البالغ ، وهو الشخص النشيط فى هذه المسرحية ، هو تاجر
أخشاب من ملايين اسمه شلينك يقوم باستفزاز الشاب ، وهو أميركى باسم جورج
جارجا ، لكى يدخل معه فى قتال تكون نتيجته طرد جارجا من عمله كمساعد أمين
مكتبة. وفى سياق صراع القوة هذا تتغير الحظوظ الاقتصادية للمتصارعين صعوداً
وهبوطاً ، فى حين أن عائلة جارجا وعلاقاته العاطفية يصبحون رهائن فى صراع
العبد-السيد الدائر بين هذا الثنائى الغريب. وكما هو الحال فى مسرحية بعل فإن
الشخصيات النسائية تقدم أنفسها برضى كضحايا لقوة الرجل. ويمرور الأحداث فإن
شلينك ينهزم فى هذا الصراع ويموت بفعله الذاتى فى الأدغال والمستنقعات المحيطة
بالمدينة. والصراع يتم أمام خلفية من القذارة ؛ فالمشاهد تنور أساساً فى أماكن العمل
وأماكن نوم شلينك وجارجا ، إضافة إلى مكتبة عامة ومكتب تاجر أخشاب وفندق
صينى ، ومنزل جارجا ، وبار ، والبرية الشاسعة المحيطة ببحيرة ميتشجان.

كان بريخت غامضاً فيما قاله بشأن هذه المسرحية ، تماماً كما كان بشأن مسرحية بعل. الشيء الوحيد الواضح ، كما يفهم المرء من خلال ملاحظات متناثرة كتبها خلال فترة زمنية طويلة ، هو أنه نفسه كان يحاول أن يفهم ما كان يريد أن يفعله. الشيء الذي كان يقلقه بداية ، والذي أقلقه فيما بعد ، هو طبيعة القتال الذي يحاول تنفيذه. وقد كتب بريخت مقدمة للمسرحية ينصح فيها المتفرجين ألا يشغلوا رؤوسهم بدوافع القتال ، وأن يركزوا على ما يدور حوله الصراع لكي يطلقوا حكمهم المحايد على تقنيات المتقاتلين ، ولكي يركزوا على النهاية (GW1,p.126). ولكن بريخت أحس ، سواء وقت تقديم المسرحية لأول مرة أو حين كتب بعض الملاحظات فيما بعد عن مسرحياته الأولى ، أن عليه أن يبرر عدم وجود دوافع للحدث الدرامي. ويبدو أنه لم يكن قادراً على حسم أمره بخصوص ما إذا كانت المصارعة تتم بسبب أشياء مادية ، مثل العائلة أو البرنس ، وما إذا كانت المصارعة تتم بسبب المتعة الخالصة الناتجة عنها ، لكن في كل الأحوال يبدو بريخت واعياً بأن الصراع الدرامي مفروض فرضاً ، وأن مصدره لا يعود إلى سبب واحد :

ما كان جديداً هو هذا النوع من الرجال الذي يجرى المصارعة نون عداوة ، ولكن بأسلوب لم يسمع به من قبل (لم يتم تجسيده مثلاً) ، بالإضافة إلى موقفه من الأسرة ، والزواج ، ولبقية البشر بشكل عام ، وأشياء أخرى كثيرة – ربما أكثر من اللازم^(١٦).

ورغم ذلك فإن بريخت لم يترك هذا "الأكثر من اللازم" وشأنه. ففي مجموعة أخرى من الملاحظات على هذه المسرحية (GW17, PP.969-77) نراه يتراوح بشكل ملفت بين القول بوجود مصارعة من أجل المتعة المحض – وهو يسميها "القتال المثالي" (P.970) في مقابل القتال بسبب النساء أو التملك ، وهو السائد في المسرح البرجوازي – ويتعجب عما إذا كان هذا "القتال المثالي" الذي كان مفتوناً به يمثل استعارة عن النضال الطبقي ، وهو ما يحوله إلى قتال ثوري بدلاً من أن يكون مجرد مسابقة حول مجريات العالم الرأسمالي.

ما يعود إليه بريخت مرة بعد مرة في تعليقاته هو فكرة المصارعة النارية التي تتم نون سبب إلا المتعة الخالصة للقتال ، أي أنه نوع من "القتال الأسطوري" الذي يجرى

لسبب واحد هو تقرير من هو "الرجل الأفضل" (GW17, PP.98-9). ورغم ذلك لا توجد إشارة إلى أن الشخصين المتصارعين يمارسان صراعهما كأته رياضة ممتعة. العكس هو الصحيح ؛ إنهما يظهران دلائل كثيرة على أنهما وقعا أسيرين فى بنية تعتمد التشككية. وإذا كانت تلك رياضة فهى رياضة حدما الأقصى هو النضال لتقرير من منهما أقدر على تعذيب الآخر. إنها ليست مصارعة تستهدف تحقيق متعة الفوز ، بل تحقيق المتعة الواضحة الانحراف فى التحطيم أو التحطم. وتنتهى المسرحية بموت شلنك موة مخزية (مثل بعل) مع إعلان جارجا بأن أكثر الأشياء أهمية ليس هو الفوز ولكن البقاء على قيد الحياة (P.188).

ما الذى يعطى ذلك الصراع طاقته إذن إذا لم يكن الحب المجرد للقتال ، وهو الشيء الذى يرغب بريخت فيه ؟ هناك شخص ما (جارجا) يتم استفزازه بلا مبرر ورغم ذلك يقبل التحدى سريعاً ، ويوافق على القتال "بلا شروط" (P.138) ، وذلك يتضمن قبول شروط شلنك فى أن يلعب دور السيد الشرير فى علاقة سيد/عبد ، وهو ما يعرفه شلنك قائلاً :

من الآن فصاعداً يا سيد جارجا سيكون مصيرى فى يديك.
أنا لا أعرفك ! من الآن فصاعداً سوف أكون عبدك. كل نظرة
تبدو فى عينيك سوف تثير اضطرابى. وكل رغبة من رغباتك ،
معروفة أو غير معروفة ، سوف تجدنى مرحباً. اهتماماتك
ستكون اهتماماتى ، وقوتى ملكك. سوف أسخر مشاعرى لك
وحده ، وسوف تكون أنت السيد الشرير^(١٧).

إن تجسيد الصراعات والنزاعات يعمل كجزء من لحظة مسرحية فى تأسيس وإعادة تأسيس الذاتية ، ومرة أخرى تؤكد نظرية لاكان فى تشكيل الذات. إن ما يسبب ظهور هذا الشكل المحدد من العدوانية الذى يسميه لاكان "العدائية" هو الخوف من التحلل ، هو التهديد الموجه إلى صورة الجسد ، والذى تمليه الوحدة والكلية المفترضتان لجسد آخر ؛ "التجربة الذاتية يجب أن يتم تمكينها من التعرف على النواة المركزية

للعدائية المتكافئة ، وهي التي تُعطى لنا فى الظرف الراهن لحضارتنا فى ظل الصفة الحاكمة المسماة الاستياء" (Lacan, 1977a, p.20). وليس هدفى هنا أن أطبق نظرية لاكان على نص بريخت بطريقة منهجية ، ولكن هدفى البسيط هو الإشارة إلى أبنية وصور شكّية معينة عن التحلل قد تجعل من قتال لا يوافق له بين رفاق الفعل الميتافيزيقى" (GW1, P.186) مسألة قابلة للفهم فى ضوء ما يقدمه النص من تشكيلات :

شلتك : . . . لقد رغبت أنت فى موتى ، لكننى أردت نزالاً.

ليس بالجسد بل بالروح.

جارجا : والعقل ، كما ترى ، لا شيء. الشيء المهم ليس أن

تكون قويا ، ولكن أن تبقى حيا. ليس بوسعى أن أهزمك ، كل

ما أقدر عليه هو أن أوقعك على الأرض^(١٨).

فى مسرحية أحراش تتناثر الصور الدرامية الرئيسية حول الخوف من فقد الوجه ، وهذه الصور مشتركة بين الشخصيات ، وليست وفقاً على الشخصيتين الرئيسيتين. وعلى عكس ما يرد فى مسرحية بعل فإن القناء يعدّ مصدراً للخوف وليس مرغوباً فيه ، ولكن كما يرد فى بعل فإن الشخصيات الذكورية تؤسس نفسها على حساب الإناث اللائى يحولن أنفسهن - مرة أخرى - بشكل مازوخى إلى موضوعات جنسية. إن الإسهاب فى الإشارة إلى الوجه باعتباره دليلاً على الهوية موجود بشكل طباقى فى ثانيا المسرحية ، وهى صورة من الصور التى تعطى المسرحية مفهومها ، والذى بدونها تبدو المسرحية وكأنها تنتمى إلى اللاسرد. وعن طريق هذه الوسيلة أساساً يبدو تجسيد الخوف من التحلل ممكناً.

والنص مكون درامياً من سلسلة من المقابلات التى تدور حول فقدان الوجه ، وذلك من خلال بناء تشككى يدور حول الصياد والفريسة. فالمشهد الافتتاحى يضرب مباشرة على هذا الهدف المزدوج ، فالمتحدى شلتك يبدو وكأنه على علم بين بحياة جارجا لكى يسخر منه ويستفزه ويخاشنه. ومعلومات شلتك متوفرة فيما يخص أماكن والد جارجا (جون) وظروفه البائسة ، وكذا أمه (ماى) وأخته (مارى) وصديقه (جين) ، بل حتى كل شيء عن حلم جارجا الخاص ، أى رغبته العارمة فى السفر إلى تاهيتى ، وتلك كلها عناصر تساعد على اضطهاده :

جارجا : هل تدير وكالة تحريات ؟ إن اهتمامك بنا يستحق الثناء ، كما أتمنى.

شلنك : إنك تغلق عينيك فقط. إن عائلتك فى طريقها لمواجهة كارثة. إنك الشخص الوحيد الذى يكسب ، وبوسعك أن تكون نزقاً فى آرائك ! حين تكون فى طريقك إلى تاهيتى (يريه جنولاً يحتفظ به)(١٩).

وهو يعذبه عن طريق مبالغ متزايدة من النقود فى تحرك مقصود لاستفرازه وإهانته :

جارجا : ماذا تريد منى ؟ أنا لا أعرفك. أنا لم أرك أبداً من قبل.

شلنك : وأنا لم أسمع عن هذا الكتاب أبداً من قبل وهو لا يعنى أى شىء لى. إنتى أعرض عليك أربعين دولاراً لأشتري رأيك فيه.

جارجا : سوف أبيعك رأى السيد جى.فى. جينسين والسيد آرثر رامبو ، لكننى لن أبيعك رأى.

شلنك : إن رأيك لا قيمة له شأن رأيهم ، لكننى أريد أن أشتريه الآن.

جارجا : إنتى نزق فى آرائى (٢٠).

كنتيجة لناورات شلنك يفقد جارجا وظيفته. ولكى ينقذ وجهه وأسرته فليس أمامه الآن إلا الاستيلاء على تجارة الأخشاب وهو ما يفرضه عليه شلنك. إن الاضطهاد وأثاره على الشخصيات يظهر ليس فقط على مستوى السرد المتشظى ، ولكن من خلال أسلوب بناء الشخصيات الذى يظهر المعاناة التى يتكبدها كل هؤلاء الذين يتعرضون ، مادياً ، للإهانة والرفض والجوع والمرض والموت. وكما أشرت من قبل فإن الاستعارة الأكثر تردداً هى تلك الخاصة بفقدان الوجه ، وهى الاستعارة التى تظهر فى تنويع من الصور الحسية المكبوحة المعنى والعلاقة : "هل لى أن أرى وجهك ؟" . إنه لم يعد وجهاً بعد. إنه ليس أنا" (P.181) . "الناس يظنون ما هم عليه حتى بعد أن تتحل وجوههم" (P.182) ؛ "أمى ، ماى جارجا . . . تاهت منذ ثلاثة أعوام فى أكتوبر ، بل إنها انمحت من الذاكرة ، لم يعد لها وجه. لقد سقط كورقة ذابلة" (P.185).

بإمكاننا أن تشير إلى مزيد من الصور : فأن يكون المرء السبب في فقدان شخص آخر وجهه يبدو وكأنه نوع من ضمان الهوية. فضابط جيش الخلاص الواقف لكسب المؤيدين لقضيته يعلن : " لقد حافظت دائماً على وجهي نظيفاً " ، فقط ليجد جارجا يحرض شلنك لكي "ييصق في وجهه . . . إذا كان هذا يسعدك" ، كثرمن للحصول على الهبة (P.143). ويقص شلنك كيف أسيئت معاملته وهو يعمل على إحدى السفن الشراعية الصينية على نهر يانجتزى : "كان هناك رجل يطاءً وجوهنا كلما صعد على ظهر السفينة. لقد كنا أكسل من أن نبعد وجوهنا عن طريقه. والسبب أو لآخر لم يكن الرجل كسولاً أبداً" (p.154). كما أن وجه إحدى النساء يتم وصفه وكأنه يشبه "الليمون الثلج الذي يبدأ في النوبان" (p.163) ، وامرأة أخرى تسأل "هل يبدو وجهي منتفخاً لك ؟" (p.191). وشلنك يصف وجه جارجا باعتباره "صلباً كالكرمان ، شفافاً ، ويمكن للمرء أن يعثر على ذباب ميت فيه هنا أو هناك" (p.186). وشلنك يتوسل إلى ماري قبل موته مباشرة قائلاً : "انشرى قطعة قماش فوق وجهي ، كوني رحيمة" (p.192).

حين يجابه كلٌ منهما الآخر في النهاية على الشواطئ الخشنة للبحيرة فإن شلنك وحده هو الذي يظهر مؤمناً بميتافيزيقا الصراع ، وهو الذي ينعى استحالة العلاقة الجسدية سواء أكانت مبنية على الحب أم الكراهية ، وينعى الانقسام في اللغة الذي يؤدي إلى استحالة التواصل الشخصي (p.187). إن جارجا يخلص نفسه من كل التبعات وينطلق وحده لكي يبدأ مجدداً في مدينة جديدة. ومثل بعل فإنه يؤكد الماضي ، ولا يأسف لشيء : "شيء طيب أن تكون وحيداً. انتهت الفوضى. كان ذلك أفضل وقت" (p.62)^(٢١). والفوضى جيدة ، ذلك لأنها تعيدنا إلى الملموس ، بعيداً عن المزايم القاهرة ، ولكن للبطل الذكر فقط ، الذي يشهد له النص بقوله : "لقد فتحت عينيها على حقيقة أنها سوف تظل دائماً موضوعاً للرجال" (p.164). إن النساء ليسوا أكثر من أنوات تستخدم في سبيل تحقيق القتال الأنوي للرجال ، إن عليهن أن يستسلمن للرغبة الذكورية المستمرة في الظهور ، والخوف من طغيان الأنوثة. وبينما نجد في مسرحية بعل أن موضوعات وشخصيات النص تميل صوب الاحتفاء بالفناء ، واستخفافاً في مواجهة التحلل نجد أن الفناء والتحلل والموت في مسرحية أحراش هي أشياء مخيفة

ويحاربها الجميع. ورغم ذلك فإن المسرحيتين مشغولتان بما هو محسوس ، وهو ما يظهر فى شكل سوانل جسدية يصعب السيطرة عليها - كاللعاب والدموع - أو أمراض ويدانة جسدية سببها مرور الزمن : إن ما يتم إظهاره هو غرابة التحلل وليس مباحج التناسخ. إن الوجود يكمن فى الجسد ، والذات مشغولة بتكوين صورة جسدية لنفسها. لهذا السبب فإن الجسد يصير ذا سمة شهوانية عالية ينتج عنها العدائية كرد فعل ضد تهديدات التحلل الجسدى ، وافتقاد الاستمرارية ، أو افتقاد الاعتزاز بالذات. والشخصيات التى تتعرض لهذا التهديد تتعرض لاختبار قاس فى محاولتها تشكيل علاقات شهوية مع العالم (بعل) أو لاختبار ثباتها (شلنك).

تظهر النرجسية والترابط العاطفى كجزء من الصراع مع طرف آخر ؛ حيث يحاول كل من الطرفين تحقيق ذاته عن طريق الاستحواذ على مكان الآخر (شلنك وجارجا). والنرجسية (الخوف من فقد الوجه) ليست مجرد مرض (قلق بريخت من فهم أحراش سيكولوجياً) ولكنها جزء من تشكيل الذات حين توفر ربطاً فى المفهوم بين التشظى والوحدة ، العلاقات الجسدية واللغة. إن مصدر الطاقة ، أو العنصر "الميتافيزيقى" فى المسرحيتين ، هو العاطفة النرجسية ، وهدف الطاقة هو التفاعل مع آخر (صورة مرآة) وليس مع "الآخر" (النظام الحاكم). ورغم ذلك فإن "الآخر" حاضر بوضوح فى مسرحة قهر الأحياء الشامل ، وظروف عمل الشخصيات ، وفى اللغة العاجزة عن التعبير عن تجربتهم الملموسة.

تمثل هذه المسرحيات تحدياً للمتفرج (بل والقارئ على وجه الخصوص) الذى ينشغل عن العروض المسرحية المبنية على هذه النصوص ربما أكثر من أى نصوص بريختية أخرى. إن المتفرج فى احتياج للانغماس فى مراحل الانتاج لكى يجرب التحولات والاختيارات المسرحية بين النوات/الموضوعات. إن فعل إشراك المتفرج لا يحدث على خشبة المسرح من خلال أداة تغريب معينة ، ولكن يتم الضغط على المتفرج لكى يشارك فى الإنتاج ، وذلك بغرض تفادى البديل غير المرغوب ، وهو وضع نفسه (أو نفسها) فى موقف المصاب بالذهان ، واستبعاد المعنى كلية.

الهوامش

منذ انتهيت من كتابة مسودة هذا الكتاب قمت بقراءة كتاب ليندا هتشيون شعرية ما بعد الحداثة : التاريخ والنظرية والأدب ، وجدت أول إشارة إلى بريخت باعتباره كاتباً يجب تقييمه في سياق ما بعد الحداثة ، طالما أن أعماله تظهر أهمية موضوعات مثل الأبعاد السياسية للانعكاسية الذاتية ، إشكالية الذات والتاريخ ، والتشظية المحسوبة للنص والجمهور (1988, pp.218-22). وبشكل خاص فإن ليندا هتشيون تؤكد أن "ما بعد الحداثة قد استخدمت حقا تنويعا من النموذج البريختي" حين قامت نصوص ما بعد الحداثة بـ "تشفير نفسها عن طريق تصدير تناقضاتها الذاتية" (pp.210-211).

(١) . GW 17, p.952

(٢) . GW 17, P.952

(٣) . GW 17, P.947

(٤) هناك خمس نسخ من مسرحية بعل يمتلكون زمناً من ١٩١٨ حتى عام ١٩٥٥ ، بالإضافة إلى شذرة (انظر Schmidt, 1969).

(٥) ينظر بعض النقاد إليهما باعتبارهما فيرلين/رامبو (لزيد من التفاصيل راجع Schmidt, 1969, pp.173-4).

(٦) . Schmidt, 1969, p.95

(٧) . Schmidt, 1969, p.105

(٨) GW 1, P.4. وكل المقطعات التالية من آخر نسخة للمسرحية وهي المنشورة عام ١٩٥٥ .

(٩) . GW 1, P.4

(١٠) . GW 1, P.67

(١١) . GW 1, P.4

(١٢) . GW 1, P.53. :CP 1 PP.47 & 48

(١٣) . GW 1, P.11

(١٤) . GW 1, PP.60 & 61. :CP 1 PP.54 & 55

(١٥) . GW 17, P.969

(١٦) . GW 15, P.67. :CP 1 P.434

(١٧) . GW 1, P.138. :CP 1 P.129

(١٨) . GW 1, P.190. :CP 1 P.175

(١٩) . GW 1, P.130. :CP 1 P.122

(٢٠) . GW 1, P.128. :CP 1 PP.119-20

(٢١) . GW 1, P.193. :CP 1 P.178

الفصل السادس

بريختيو ما بعد الحداثة

لكي نوضح أهمية بريخت في المسرح ، وخصوصاً مسرح ما بعد الحداثة ، فيجب علينا أن ننظر إليه في ارتباطه بأعمال كتاب ومنظرين آخرين للمسرح. إن الحقيقة الواضحة هي أن التأثير المتواصل لنظرية بريخت عن المسرح الملحمي لا يمكن تحقيقه عن طريق تجسيد مسرحياته ، على الأقل من خلال الأسلوب الموقر الذي يضطر إليه الذين يقدمون على إخراجها في الوقت الراهن : هكذا وصلنا إلى الموقف المتناقض ، وهو "استقبال بريخت بدون بريخت" (راجع Wirth,1980,P.16) ، وهذا معناه أن أكثر أفكاره راديكالية ، تلك التي حاول تطويرها في أعماله المبكرة والهامشية ، لم يسمح لها بأن تخصب إنجازاته الرئيسي.

لقد نظر بريخت دائماً إلى المسرح الملحمي باعتباره ظاهرة انتقالية ، أي كحل وسط ضروري للعمل داخل إطار المؤسسة البرجوازية ، وذلك هو السبب في أنه ميز بين مسرح معاصر في صياغة ملحمية باعتباره مثلاً لـ "التلقين المحدود" والمسرح التعليمي المستقبلي باعتباره مثلاً لـ "التلقين الرئيسي" (راجع الفصل الأول). لقد كان الأمل يحده في أن يكون المسرح الملحمي ثورياً بما يكفي لكي يمهد الأرض لابتداع نمط كتابة راديكالي ، ولكن من الواضح تماماً أن توليفة النقد الاجتماعي والشكل الملحمي التي دعا إليها بقوة لم تؤت ثمارها كما كان يتوقع. ما حدث ، كما أشار أكثر من ناقد ، هو العكس إذاً أن المفردات الملحمية التي احتلت مركز الصدارة في الحركات الطليعية من بدايات القرن العشرين (Servos,1981,P.438) . قد أصبحت اللغة العالمية

للمسرح المعاصر بصرف النظر عن أصولها الأيديولوجية. (Wirth,1980). إن تقنيات المونتاج ، والسرد الملحمي ، والمؤثرات المرئية والمسموعة المتباينة قد استخدمت بشكل أكثر راديكالية من استخدامهم في مسرحيات بريخت ذاتها. واليوم فإن تأثير بريخت الهائل يجب أن يتم النظر إليه من زاوية إنجازاته الشكلية المتواصلة بنفس الشكل الذي تظهر به مفاهيمه النظرية في التطبيق العملي ، وخاصة ما يتعلق بقضية الحوار المسرحي ، الذي هو تقليدياً مبرر وجود الدراما. إن بيتر زوندي Peter Szondi في محاولته إعادة بناء تاريخ الدراما ، يستخدم مصطلح "الدراما المطلقة" لكي يعرف دراما الحداثة باعتبار أن مكوناتها الأوحده إعادة إنتاج العلاقات "ما بين الشخصية" على خشبة المسرح ، مع استبعاد الكاتب والمتفرج كلية : "إن سطور أي مسرحية تكون موجهة للمتفرج بقدر ما هي إعلان على لسان المؤلف". إن المؤلف الدرامي "لا يتحدث" بل يؤسس مناقشته . . . والمتفرج هو مراقب - صامت ومقيد اليدين ، يقيده وقع ذلك العالم الآخر (Szondi,1987,P.8).

كان بريخت على وعى باستخدامات الحوار بهدف تأسيس الواقع المضمّر ودعمه ، وقد بذل جهداً فائقاً ، عن طريق عدة وسائل وتقنيات فاصلة ، لاستبعاد الحوار لصالح الخطاب discourse حتى في أهم الأماكن التي استهدف فيها تحقيق تأثير تعليمي. انتقل بريخت من خلق التواصل البسيط بين شخصية وشخصية إلى تقنية التركيز على الطرف المهتم : في نموذجه للمسرح الملحمي ، أي مشهد الشارع (راجع الفصل الثاني) يركز العارض على زملائه في الشارع من العارضين. وحيثما استخدم بريخت الحوار فقد استخدمه بأسلوب نقدي معارض ، مظهراً أن صوت المتكلم لم ينشأ من ذاتيته النقية الخالصة ، ولكنه ناشئ كناتج لعدة شفرات متفاعلة. إن المسرحية التعليمية ، والمسرحيات المبكرة ، والشذرة والمسماة فاتزر Fatzer(*) ، كلها دلائل على أن مسرح بريخت قد خلق الدافع للقضاء على الحوار المسرحي التقليدي. الأكثر من هذا أن نظريته تؤكد على أن اللغة على المسرح مكونة من أبنية متناقضة من عناصر الأفعال

(*) مشاهدان من مسرحية غير مكتملة كتبها بريخت عام ١٩٣٠. (المترجم)

اللغوية والإيماءات والمسموعات ، وهي أبعد عن أن تكون مجرد صيغة أدبية للكلام. وبهذا الشكل قادت نظريته الملحمية إلى شكل درامى مبنى على فهم سيميولوجى للتجربة المسرحية ، أى إلى مسرح لاسردى ، لإيهامى ؛ حيث تنهار فيه كل الأشكال والأنواع والممارسات المسرحية ، وحيث ينمحي التمييز بين الممثل والمؤلف والمخرج ومدير خشبة المسرح ومغير المناظر والمتفرج : إن مسرح ما بعد الحداثة وعنصر الإخراج يتجاهلان ميراثهما النصي والدراماتورجى ، والأفضل امتصاص تقاليد العرض المسرحى - وخاصة مسرحية اللغة المنطوقة على المسرح" (Pavis,1986). إن الوحدة التخيلية بين الصوت والكلمة يتم إظهارها عن طريق جعل الحديث يتنافس مع بعض العناصر الأخرى على خشبة المسرح مثل الموسيقى والمؤثرات الصوتية والإيماءات والديكورات والمهمات المسرحية والإضاءة والتعبير الصامت والقناع والأزياء (Finter,1983).

إن العرض المسرحى بهذا المعنى لا يتوقف عند مجرد أداء دور على خشبة المسرح : "إن فهم العرض المسرحى كفن شكلى يجمع حوله ممارسات دالة ومتنوعة مثل الرقص والموسيقى والرسم والمعمار والنحت يبدو ، للسخرية، على علاقة كاملة بالمسرح الجديد الذى دعا إليه أنطونان آرتو (Feral,1982,PP.170-1). إن أهم سمات العرض المسرحى هى إخضاع الجسد للتحليل ، واستخدام الفراغ كموضوع للتجريب ، والبحث بحدود معينة هى بالتحديد الحدود بين الفنان والمتفرج وبين المتفرج و"موضوع" الفن وبين "موضوع" الفن والفنان.

إن العرض المسرحى هو إعادة التوظيف الراديكالى للمسرح ، وهو مالم يستطع بريخت القيام به ، برغم اهتمامه بكشف المتفرج للمتناقضات القارة فى مراحل الإنتاج من خلال المسرح الخالق للوعى. ورغم ذلك فإن نماذج التمسرح الجديد واستخدامها لتقنيات العرض المسرحى المبنية على الشكل الملحمى المناوئ سوف تظهر بوضوح فيما بعد. فى تجارب بيكيت وجومبروفيتش وجروتوفسكى (فى أوروبا) وجوزيف تشايكين وفورمان وويلسون (فى الولايات المتحدة) سوف يظهر التأثير المزدوج لبريخت وأرتو فى صيغة الشكل المسرحى الذى يحتوى المتفرج أو يشركه فى العرض المسرحى ، وهو

الشكل الذي أصبح البنية الأساسية للدراما المعاصرة ، برغم أن ذلك نادراً ما يتخذ شكلاً إستراتيجياً من الخطاب المباشر.

مصادرة بريخت : مسرح بينا باوش الراقص

إن أعمال بينا باوش Pina Bausch معروفة جيداً في أوروبا وأمريكا منذ عام ١٩٧٣ ، أي منذ تولت إدارة فرقة الرقص المسرحي في وبرتال Wuppertal ، وهي مدينة صغيرة في إقليم الرور Ruhr^(١). ولقد حققت باوش مؤخراً مكانة طيبة في بريطانيا من خلال ثلاث حلقات قدمتها القناة الرابعة التليفزيونية : ١٩٨٠ - رقصة لبينا باوش (وعرضت عام ١٩٨٤) ، ويلو بيرد - أثناء الاستماع إلى تسجيل صوتي لأوبرا بيللا بارتوك المسماة "قلعة الدوق بلو بيرد" (وعرضت عام ١٩٨٥) ومقهى مولر (وعرضت عام ١٩٨٧). والحلقة الأولى من البرنامج (وهي التي سجلت أثناء زيارة الفرقة الأولى ، وربما الأخيرة حسبما أعلم ، لإنجلترا عام ١٩٨٢) ألحقت بها مقدمة شارحة قدمتها سوزان سونتاج وعنوانها "الأولى لبينا" ، وهي التي ساعتمد عليها في تقديم بعض التعليقات قبل أن أنتقل إلى تقديم عرض نظري بعدها. إن أعمال باوش مناسبة تماماً كنوع من حلقة الوصل بين مسرح بريخت المعتمد كلية على السرد وتلك المسارح التجريبية التي استبعدت كل أشكال السرد.

تلقت بينا باوش تدريباتها كراقصة في ألمانيا والولايات المتحدة ، كما أنها اشتغلت في كل منهما لسنوات طويلة كراقصة أولاً ثم كمصممة رقصات بعد ذلك ، حتى قدمت أهم إسهاماتها وهي في الثالثة والثلاثين كراقصة ومخرجة ومصمم رقص لفرقة مسرحها الراقص التي تكونت من ستة وعشرين راقصاً يمثلون عدة قوميات. وقد قدمت الفرقة مقطعاً فنياً يعتمد على تقدم الراقصين إلى مقدمة خشبة المسرح ثم يصيحون بثلاث مقطوعات قومية تدل على البلد الذي ينتمون إليه ، وذلك على صوت موسيقى مسجلة لكلمات "أرض الأمل والمجد" : "الملكة! الشرطة! الشاي!" ، و"جيشا! هوندا!"

هاراكيري!" ، و"سباجيتي! كاروزو! أسبريسو!". ولا يوجد نجوم في فرقة باوش ولا أى أنوار يمكن أن تؤدي : المطلوب من الراقصين - الممثلين أن يظهروا بأنوارهم عن طريق الارتجال ، لكي يقدموا اجتهاداتهم التي تتعلق بعاطفة من العواطف. ففي حين دفع بريخت ممثليه لكي يشتغلوا على عواطف مختلفة ويظهروها نجد أن باوش وفرقتها يشتغلون انطلاقاً من عواطف حقيقية ، غالباً متطرفة ، نابعة من أجساد حقيقية وليست وهمية. إن لغة الجسد تتبع أساساً من مصادر لا واعية ، ولكن بمجرد الانتهاء من استكشاف قطعة محددة وإعطائها الشكل المناسب في التدريبات فإنها تقدم ثابتة كما هي في العروض الراقصة.

إن باوش لا تشتغل فقط في العواطف الحقيقية ، ولكنها تشتغل أيضاً في الزمن الحقيقي. إن أحد سمات عروضها هو تكرار بعض الشعائر والأفعال بسرعات متعددة ومتنوعة. وكما تشير سوزان سونتاج في أحد أمثلتها فإن قيام أحد الراقصين بالعدو حول الغرفة خمسين مرة وهو يصيح "أنا متعب" يؤدي به فعلاً إلى التعب. وهذا الاستخدام الذاتي للزمن بدلاً من الزمن التاريخي يؤدي إلى إلغاء الحدود بين المسافة والزمن : يفقد الزمن سمته المادية مما ينتج عنه أن المشاهد سوف يشعر بهذه التجربة في جسده / جسدها.

إن موضوع أعمال باوش هو فقدان أو القلق ، وغالباً ما يتم التعبير عن ذلك عن طريق تمثيل الراقصين لمخاوف طفولية من خلال ألعاب وشعائر طفولية ، متقمصين جميعهم أنوار الأطفال أحياناً ، وأنوار الأطفال والبالغين أحياناً أخرى^(٧). في قطعة تسمى ١٩٨٠ هناك سيناريو قوى يكشف عن نفسه عبر العرض وكأنه تيمة موسيقية. هناك رجل يجلس مترهلاً وساكتاً و أمامه امرأة تحاول إدخال جوارب حريرية في رجليه ، وتضع الماكياج له ، وهي بشكل عام تعامله وكأنه شيء مقدس. وفي قطعة ثانية نرى امرأة تقبل رجلاً في كل جزء من وجهه ، مشوهة إياه بما تتركه عليه من آثار أحمر الشفاه ، وفي قطعة ثالثة نرى امرأة ، وهي العضو النشط هنا أيضاً ، وهي تهدد رجلاً مقرصاً في حجرها كطفل رضيع ، تدلله وتتنظر إلى أعلى من وقت لآخر

فى حملة تأمرىة ماكرة. إن نظرة المرأة أقدم وكأئها خءاع واع؁ بىنما هى فى الءققة خءاع لا واع. إنها لا تعلم أنها تغرى "الطفء"؁ تماماً كما أن المرأة فى المءال الثانى لا تعلم أنها تسبب كءمات للرجل. تلك كلها لىست أفعالاً إىمائىة؁ ولكنها نظرات واعىة تناظر الرغباء غير الواعىة. وهءه السىنارىوهاء يجمعها وىوؤها اللاءساوق بىن الءىكور المسرحى والموسىقى المسجلة وكلام الممءلین؁ ولغة جسء الممءلین : فهءهءة المرأة المغرىة لـ "الطفء" تستمر على نغماء برامز الرقىقة لأغنىة المهد التى تقوم فىها الأم والرب والملائكة بوعد الطفء الرضىع بالءماىة الكاملة.

لقد رفضت بىنا باوش فكرة أن عملها هو عمل نسوى بأى صورة من الصور؁ برغم أن قهر المرأة وءءوئلها إلى سلعة فى مجءمع یسىطر علیه الرجل یمءل ءىمة قوية فى تلك الأعمال. ورغم ذلك فإن باوش غالباً ما تمىل إلى إظهار أن المرأة نفسها ءشارك فى قهر المرأة : امرأة ءءب امرأة أخرى أمام ءائط؁ مءبئة إىاها فى مكانها بءصل من شعرها وأراكان ءىابها؁ وبذلك فإن علیها أن ءظل هناك كنسر فارءاً ءناءه؁ فى البقىة الباقىة لمشهد طوئل. وبشكل عام فإن باوش ءكشف عن ءءاظهر الذى يقوم به كل من الذكر والأءءى فى سبئل البقاء كنواء نوعىة. وهناك عروض هستىرىة رائعة يقوم بها الرجال والنساء : رجل ىءور ءول نفسه وهو ىرءءى ءىاب بالىرىنا؁ فىما ىصىء بءشونة : "سوف أرىكم ! سوف أرىكم !"؁ ءم يقوم بوءبة ءصالبىة(*) ءكشف عن ملابس ءاخلىة قرمزىة اللون ولباس أزرق. وفى قطعة راقصة أخرى (وأعمال باوش تمىل للإءالة إلى بعضها البعض وأءیاناً ءقدم مقءطفااء من بعضها البعض) نرى امرأة قوية البنیان ءرءءى ءوب اسءءمام؁ ءءءال ءىئة وزهاباً على ءشبة المسرح وهى ءصرء فى ءءء للمتفرءین؁ فىما ءؤءى بىاناً معبراً بأءزاء جسءها؁ مءاولة مقاومة الشفرة ءءافىة. وهءا الجزء الأءىر ینءهى بها وهى ءالساة إلى مائءة؁ فىما تقوم بالءهام قطع من ءفاحة ءءمة؁ مرءءة بنبرة صوء واحدة "قءضة من أءل یان؁ قءضة من أءل مىءءشئلء" (أعضاء فى الفرقة؁ وبالألى أعضاء من أسرءها) ءم ءبصق

(*) هى وءبة ىصالب فىها الراقص رءلوه؁ وأءیاناً ىقرع إءءى قءمىه بالأخرى.(المءرجم)

قطعاً كبيرة من تلك الفاكهة فى كل أنحاء المكان. هكذا نعود ، كما يحدث غالباً مع عروض مسرح باوش ، إلى سيناريو الطفولة من جديد ، ذلك المرفأ النهائي والمفترض حيث يكشف اللاعبون الإخفاقات التأففة التى يخفون ، ونخفى نحن ، خلفها ، مشاعر القلق والعدوان.

إن أعمال باوش طويلة ، تطول غالباً إلى ثلاث أو أربع ساعات ، لكنها أعمال لا تشكل وحدة كلية بالمفهوم الألمانى لمصطلح "عمل فنى شامل" Gesamtkunstwerk، أى ذلك الأسلوب الذى قدم به فاجنر أعماله الأوبرالية. وهى تعمل من خلال تنويعه من الأنواع المسرحية - كالرقص الذى قد يشتمل على بعض حركات البالية الكلاسيكية فى شكل محاكاة ساخرة أو غير ساخرة ، والموسيقى والأغاني المسجلة ، والأداء الصامت ولكن استقلالية كل وسيط فنى منها تظل قائمة فيما يتم استكشاف التناقضات الموجودة بينها. إنها تستخدم مبدأ المونتاج - أى الفن الذى يظهر ارتباط وانفصال العناصر المكونة للسيناريو - باعتباره المبدأ البنائى الأساسى لكل من شكل ومحتوى أعمالها الفنية. وبهذا الشكل فإن الطريقة التى تستخدم بها العناصر الملحمية يعد مختلفاً عن مجموعة مسرحيات بريخت (مع الاستثناء الدائم لمسرحياته المبكرة والتعليمية) التى كان محتوى الأمثلة فيها هو الذى يربط بشكل عام بين العناصر التى تقوم بتنشيط الشكل. ففي أعمال باوش ليس هناك وحدة وليس هناك محاولة لخلق مركز للفعل : من المستحيل أن ترى كل ما يحدث فى نفس الوقت ؛ لأن هناك الكثير يحدث بشكل متزامن ، ومحاولة ذلك تعنى استخدام معيار كلاسيكى لفنون عرض ما بعد الحداثة. إن المتفرج لا يكون واثقاً أبداً من أنه ينظر إلى الموضع "الصحيح" مادام الحدث الرئيسى يبدو دائماً وكأنه يحدث بعيداً عن المركز. وهكذا فإن صيغ التلصص "العادية" التى تضيف الوحدة على العالم تتعرض للكشف والتفكيك ؛ فالمشاهد يبدأ هنا فى الشعور بقوة خيالاته الحاسمة.

إن التأثير المروع لمسرح باوش الراقص يكمن فى اللاتساق المستمر بين الديكور المسرحى والموسيقى المسجلة وكلمات الممثل ولغة جسد الممثل. وخشبة المسرح أيضاً قد تكون مغطاة بالعديد من المواد الخام الطبيعية - التى يمكن إدراك صوتها ورائحتها :

أوراق الشجر ، والأزهار ، والطين العطن ، والحشائش ، والماء ، وهي المواد التي تؤسس صبغة وجو أى منها. والموسيقى المستخدمة تتنوع من الكلاسيكى إلى الشعبى ، وتلك الأخيرة تتكون أساساً من مقطوعات وأغان من العشرينيات والثلاثينيات. وهناك قطعة رئيسية من أعمال الفرقة تظهر أعضائها وقد انهمكوا فى حركة جمعية حول خشبة المسرح وعبر صالة المتفرجين ، فى زيهم المعروف : أزياء النسوة مصنوعة من الخامات اللامعة ، الناعمة ، الملتصقة ، المعروف عن تلك الفترة الزمنية ، كما يلبسن الكعوب العالية. وعلى نغمات جذابة يقمن بسلسلة من الحركات الجسدية الغريبة والمتناقضة والمتكررة ، وهى حركات تتكون من أكواع تلف بصلاية وأرداف تلتف فى مبالغة فيما يتبعهم الرجال بحركاتهم المحكومة الخشنة وهم يرتدون حلاً رسمية وأحذية لامعة. وذلك يشكل شيئاً يشبه المشهد المضاد الجماعى الضخم للحركات الخالدة لتكوين الثنائيات وفضها التى يشترك فيها النوعان خلال ما تبقى من العرض ، والتى تقدم فيها المرأة للأمام لكى تلتصق وتحضن بينما يرفض الرجل ويبعد ، أو يقوم فيها كل منهما بالاعتداء على الآخر بعنف ، عشرات المرات ، بسرعة متزايدة ، حتى يمسك كل منهما بالآخر إعياء فى لحظة قصيرة من الإجهاد الحقيقى. فى الوقت نفسه تستمر الموسيقى رتيبة ، مع "لازمة" موسيقية عاطفية تصطبغ تلك الحركات المثيرة أحياناً.

لقد أطلق على مسرح بينا باوش الراقص تعبير "مسرح التجربة" (Servos,1981) لكى يتم تمييزه كشكل راقص تحررى ، على النقيض من الإحكام الشديد الذى يتسم به الباليه الكلاسيكى ، لا تجمع عواطفه إلا فى لحظات السكون فقط. ومسرح فإنه يقف على وجه النقيض من بريخت ؛ لأن استخدامها لدلالات الجسد تتداخل فيه ذات الممثلين كبشر حقيقيين لهم تجربتهم المهمة بصرف النظر عن انتماءاتهم الأيديولوجية (وتعدد قوميات فرقته يقف شاهداً على ذلك). وبهذا المعنى وحده يستطيع المرء أن ينظر إلى عملها الذى يستخدم بعض المفاهيم الأساسية للمسرح الملحمى - الإيماءة وعناصر التفريب واستخدام خاص للكوميدي كتحويل مفاجئ للرؤية الجماعية - باعتبارها مصادرة لمسرح بريخت ؛ لأن أهدافها السياسية (التي قد لا تصفها هى بهذا الوصف) أهداف مختلفة برغم أنها تشغل نفس الأرضية الفلسفية التى يحتلها هو حين ترغب فى

عرض الناس كما هم حقيقة. الفارق هو أن ممثلها يعرضون أنفسهم ، والانقسام الذي يظهرونه بين الجسد والدور الاجتماعي يقومون بتجربته وأدائه من خلال أجسادهم نفسها. إنهم هم الذين يعرضون أجسادهم وليس أجساد بعض العابرين كما هو الحال في نموذج مسرح الشارع عند بريخت.

هناك مثال واضح نستطيع من خلاله أن نبلور الفارق وهو معالجة باوش لمسرحية بريخت الخطايا السبع المميتة للبرجوازي الصغير (التي ناقشناها في الفصل الثالث) والتي تم عرضها في وابلرتال عام ١٩٧٦. إن شخصية أنا [٢] كما قدمتها باوش لا يمكن أن تكون مجرد مثل أخلاقي لأي شخص متوسط ، رجل/ امرأة ، يكبح لكى ينتج بضائع يستهلكها الآخر الرأسمالي ، ويحول نفسه إلى شيء مادي في هذه العملية. إنها بالأحرى ذلك العنف الواقع على جسد المرأة الفرد على أيدي الرجل ، وعلى أيدي نسوة أخريات ، ذلك لأن هنا يتم تصدير :

صور تلتصق بعقل المرء : كيف تمشط أنا [١] شعر أنا [٢]
كما لو كانت تسوس حصاناً ، جازة خصلة كبيرة في النهاية كما
لو كانت تخصيها . . . وكيف تجذب بعد ذلك ثيابها ثم تحشوها
فوراً داخل ملابس جديدة ، ثم تلبسها خفّاً أحمر وترسم شفيتها
- أول تجربة أليمة لها مع مصور صحفي - ورجال يريدون أن
يروا شيئاً مقابل نقودهم ، وهم يتلمسونها ويتحسسونها
ويدفعونها من واحد لآخر . . . وصف الفتيات المثيرات للشفقة ،
كل واحدة منهن أكثر هزالاً من الأخرى . . . ومرة بعد أخرى
شجاعة التوقف فترات طويلة دون أى موسيقى.

(Wyss,1977,p.164)

والأكثر من هذا ، كما يؤكد العرض النقدي ، أن أنا [١] وأنا [٢] مختلفتان غاية الاختلاف جسدياً ، وكل واحدة مرسومة لكى تتناقض بورها - أنا [٢] الراقصة بضة وخرقاء ، بينما أنا [١] المغنية المثيرة رفيعة وصوتها كالنقيق ، وهي ضحية مثل "أختها"

تماماً ، كما أن كلاً منهما لا تخطئ بل هي موضوع للخطأ. وأثر هذه السيناريوهات هو توضيح التوتر العام بين الرغبة الشخصية والشروط التي يملها المجتمع (الأسرة التي تغتصب النقود) على المرأة لكي تقضى على ذاتها المبدعة وتقدم نفسها كضحية. والهجوم في مسرحية بريخت بالطبع هو هجوم على شكل من أشكال القهر الذي ينشأ عن موقف تاريخي بعينه : إن ما يصنف تحت اسم "خطيئة" كالكسل والفخر والغضب وغير ذلك هو مجرد تهديد للاقتصاد الرأسمالي. وفي نسخة باوش فإن "خطيئة" الدعارة تظهر كأبشع الخطايا ؛ لأنها تقود لاستسلام إجباري للذات بغرض استرضاء الآخر الذي يظهر (من خلال إيماءة العرض) ليس فقط كقار في الموضوع كما يقدمه الممثل ، كما هو الحال عند بريخت ، بل في الأجسام الحقيقة للناس على المسرح.

من الواضح أن هدف باوش ليس نشر المعرفة بشكل منطقي ، أى عن طريق تقديم أمثلة للمتفرج بأسلوب بريخت. إن عناصر التغريب عندها لا تحتوى على دليل يقود إلى تفسير بعينه عبر نصوص عديدة مبرمجة ، كما أن ممثليها لا يتفقون بين أنفسهم على فهم واعٍ لنورهم عبر الآخرين. يقول فيرال (1982) Féral فى مقاله "العرض والتمسرح : كشف غموض الذات" إن الخامة الضرورية للتمسرح الجديد هو حركة الجسد فى الفراغ ، وهذا يعنى أن الجسد بكل تمثلاته سيكون مركز العرض المسرحي ، والمصدر الدائم لإفساد ومناقضة الإيماءة ، والصوت ، والدور ، والفعل ، والذى ، والتوقيت. بالإضافة إلى ذلك سيتم القضاء على الخلفية الآمنة ، وهذا لن ينتج عنه مؤثرات حركية لا تنتج فقط من تحدى افتراضاتنا عن أوضاع الجسد فى الفراغ (التي تظهر بشكل مثالى فى الرقص الكلاسيكى) بل أيضاً عن إفساد المنظر المرئى ، أو ذلك السياق المريح الذى يبنى عليه كثيراً من المعانى والقوة. تختفى النوات المستقرة ، والسياقات غير المفهومة تتزايد بلا حصر ، واضعة فى الصدارة ضَعْف الذات ودفاعاتها الواهنة. والتكرار ، أساس كل الأنوار ، وكل القوانين (كما يريد بريخت أن يوضح فى نموذجهِ لمشهد الشارع) سوف يتم إظهار اختلافها مع كل انبثاق. الفارق سوف يناقض التماثل من لحظة زمنية لأخرى ومن حيز فراغى لآخر. الأبنية الرمزية تعتمد على التكرار ، لكن اختلاف كل ذات يخترق حدود تلك الرتابة :

لذلك يمكن النظر إلى التمسرح كما لو كان مكوناً من جزئين مختلفين : جزء يلقى الضوء على العرض وهو مصنوع من حقائق ما يتم تخيله ، أما الآخر فيلقى الضوء على المسرحى ، وهو مصنوع من أبنية رمزية معينة . والجزء الأول ينبع من الذات ويسمح لموجات رغباته بالحديث ، والثانى ينسخ الذات فى القانون وفى شفرات مسرحية ، أى فيما هو رمزى. التمسرح ينبع من اللعب بين هاتين الحقيقتين. ومن تلك اللحظة فصاعداً سيكون ذلك التمسرح بالضرورة مرتبطاً بالذوات الراغبة ، وتلك حقيقة تشير بلا شك إلى صعوبة تعريف ذلك التمسرح علينا. التمسرح لا يمكن أن يكون بل يجب أن يكون من أجل شخص ما. بكلمات أخرى ، إنه من أجل الآخر. (Féral,1982,p.178)

ولكن ، فيما يهتم بريخت أساساً بالتأثيرات الرمزية الواقعة على الذات المهمة ببناء تاريخى معين نجد أن باوش مهتمة بالطريقة التى تعاني بها الذات من قيود خيالاتها على يدى أى بناء رمزى والنتائج المترتبة على ذلك. إنها تظهر ما يشوه الخيالى باعتباره نتيجة لقهر اجتماعى ، ولكن دون تحديد الأسباب على وجه الحصر ؛ إنها مستغرقة فى كتابة التاريخ غير المتواصل لذلك القهر وفى الكشف عن آثار العنف الناتج عن القمع الذى يحافظ على وجوده بشكل مستمر. وما يكتبه فيرال عن أهداف عناصر العرض المحققة للتمسرح ، ذاكراً نماذج أخرى ، ينطبق أيضاً على ديناميات أعمال باوش :

مثل هذه الإيضاحات التى تستحضر إلى السطح بالقوة ، بمعنى أو بآخر ، عن طريق المؤدى ، يتم تقديمها إلى نظرة الآخر ، وإلى نظرة الآخرين ، فربما يتعرضون لتحقيق جماعى. وبمجرد استكمال ذلك الاكتشاف للجسد ، وبالتالي للذات ، وبمجرد تعرية بعض أنواع القمع ، وبمجرد موضعيتها وتقديمها فإنها تتجمد

تحت النظرة المتفرسة المتفرج الذي يستحوذ عليها كشكل من أشكال المعرفة. (Féral,1982,p.172)

فى تركيزها على مسرح بلا مؤلف ، بلا ممثل ، بلا مخرج ، مسرح لا يخضع على الإطلاق لنص أدبى ، فإن مسرح بينا باوش الراقص يعد مصادرة لمسرح بريخت الملحمى / الديالكتيكى : "الرقص ينشط صيغ تقديم العواطف باعتباره إسهامها المتفرد لمسرح بريخت الذى يعتمد على العقلانية والإدراك فى إرساله واستقباله (Servos,1981,p.445). وفى حين قام بريخت بتحليل التطورات التاريخية العظمى فإن "مسرح الرقص يوضح كيف يصل أثر هذه التطورات إلى مجال الفرد المتجسد" ، مظهرًا "تقاليد الجسد وقد أصبحت باطنية عن طريق التوترات" (ibid). وذلك ما أرى أنه يحدث فى مسرحيات بريخت المبكرة ، ولكن فى الحالىن لا تحتوى تلك التطورات على أى بعد سياسى واضح ، باستثناء القول بأن الجسد هو دائماً جسد سياسى ، أو جسد مخلوق فى نظام اجتماعى. إن الإيقاظ الجمعى للمتفرجين على قمعهم الذاتى هو حركة أكثر راديكالية من إستراتيجيات فرويد Freud المتسامية الحذرة حين يتعلق الأمر بالفن. وإلى أى مدى يمكن أن يكون خطاب الجسد سياسياً (مع تجنب ميتافيزيقا الجسد على شاكلة آرتو) سيكون موضوع مناقشتنا التالى من خلال أعمال هاينر مولر.

إعادة توظيف بريخت : صدمات هاينر مولر

قد ينظر البعض إلى هاينر مولر (مولود ١٩٢٩) باعتباره ممثلاً للطريقة التى امتص بها مسرح ما بعد الحداثة تقاليد العرض لكى ينجز شيئاً مختلفاً عن كتاب الحداثة الراقين الذين يعمل فى أثرهم وليس فى ظلهم. وكتحية لأعمال بينا باوش كتب مولر يقول - فى شكل شظية شعرية طويلة - إن المساحة الأسطورية التى خلقتها فى مسرحها الراقص هى مساحة لا يعدو فيها التاريخ أن يكون مجرد إزعاج ، كالأذاب فى الصيف" ، يئز فى الخلفية. هذه المساحة ، المهددة باحتلال واحد من اثنين من "القواعد" إما الباليه وإما الدراما ، هى مساحة يتم الدفاع عنها بواسطة "خط طيران"

الرقص ، الذى يعمل كحماية ضد الغزو من الطرفين (Müller,1981,p.35). بذلك يكون عنصر العرض فى أعمال باوش هو الذى يعجب مولر ، بعد أن هضم تقاليد العرض عبر السنين ، لكى يهرب من الشفراء الجاهزة ومن أعمال الحداثة الراقية.

إن مولر هو الكاتب الدرامى الذى يعد الآن بصفة عامة ، سواء باعترافه المتوازن دائماً أو عن طريق تقييم الآخرين له ، أنسب وريث لبريخت^(٣). وكلمة "وريث" هنا لا تعنى على الإطلاق معنى المحافظ على الموروث ؛ لأن مولر له وجهة نظر تجديدية بشأن ما يستلزمه أن تكون فى موقف "متأخر" ، أى لا تظهر مُعانياً من قلق التأثير ، إذا ما استخدمنا كلمات هارولد بلوم Harold Bloom. على العكس ، لقد أعلن مولر بصوت عال وبوضوح أن "استخدام بريخت دون انتقاده يعد خيانة"^(٤).

هناك العديد من الخطوط الواردة فى هذا الكتاب يتجمع فى أعمال مولر. والهدف من هذا القسم هو استخدام مولر كوعاء لموضوعات من مثل ما شكل فن ما بعد الحداثة (السياسى ، وليس إسهاماً فى تقييم أعماله كأعمال فنية)^(٥). وسوف أبدأ بإعطاء ملخص سريع عن وضعه ككاتب سياسى فى ألمانيا الشرقية ، ثم أنتقل لمناقشة مكانته كاتباً للمسرح فى إثر بريخت ، مستخدمة مسرحية ماورز كمثال لإعادته النظر فى المسرحية التعليمية ، ثم أختتم بالنظر إلى ممارساته الأخيرة ، من خلال ملخص سريع لمسرح روبرت ويلسون الذى شارك فى إخراج مسرحية آلية هاملت. إننى أمل حينئذ أن أكون فى موقف يسمح لى بإبداء بعض الملاحظات التلخيصية على سياسات مسرح ما بعد الطليعة.

مشكلات الالتزام

تظهر حياة مولر وفنه بسهولة متناقضات بعدد متناقضات بريخت (راجع الفصل الأول). إنه يعيش فى برلين الشرقية ، ورغم ذلك قلديه حرية مطلقة لدخول برلين الغربية والغرب كله بشكل عام ؛ حيث يتم تقديم أعماله كثيراً ، وحيث يحصل على معظم دخله. إنه

يؤمن بعمق أن هدف الكاتب الثورى هو أن يعمل صوب فئاته الذاتى ، ورغم ذلك فإنه يستمتع بدرجة حرية غير مسبقة لمجرد أنه هاينر مولر. تلك واحدة من المتناقضات الراسخة التى يجب أن نتعامل معها ، بينما يستمر "موت المؤلف" (بارت وفوكو) كموضوع هامشى يتم المبالغة فيه كثيراً. ووضع مولر المتميز يظل مع ذلك حقيقة يجب الاعتراف بها ، وهى حقيقة تتماشى للأسف مع "صورة الأب باعتباره مصيراً" (راجع Müller & Heinitz, 1984). والتاريخ يكرر نفسه أيضاً فى الاستقبال النقدي فى الشرق والغرب على حد سواء وهو استقبال يميل إلى وضع إنجاز مولر فى قطبين متناقضين. لقد تفهم الشرق الطبيعة المناوئة لأعماله ، لكنه مازال متردداً فى التسليم بجمالياته الراديكالية مخافة أن تنتهى تلك الجماليات إلى خدمة القضية الرأسمالية : أما الغرب فهو ميال إلى التعامل معه إما باعتباره منظراً ماركسياً ينثر الاستعارات السياسية لتبرير مواقف ألمانيا الشرقية وإما باعتباره كاتباً موهوباً خلافاً يأتى التزامه السياسى فى المرتبة الثانية^(٦).

كتب مولر ما يزيد عن ثلاثين مسرحية فى ثلاثين سنة. وقد واجه بعض الصعوبات فى الخمسينيات وبداية الستينيات ؛ لأنه اختار التركيز على وقوع ألمانيا فى براثن النازية فى الوقت الذى كانت تحاول فيه ألمانيا الشرقية التركيز على القول باكتمال التمرد الديمقراطى ضد الفاشية حتى تستطيع تركيز قواها على قضية بناء الدولة الاشتراكية^(٧). فى مسرحيته المذبح (١٩٥١-٧٤) التى تعالج مسرحية بريخت خوف وبؤس الرايخ الثالث (١٩٣٥-٨) يوضح مولر كيف تورط المواطن العادى فى فظائع النازية. وحين بدأ فى الخمسينيات فى تقص الظروف الضرورية للتحول الاشتراكى التاريخى ، بطريقة أكثر مادية ، كان تقديمه لصراع سياسى على المسرح (كما فى مسرحية الجرار (١٩٥١-٦١) مثلاً) ، وكان لاستخدامه المسرح باعتباره معمل تجارب للفتازيا الاجتماعية آثاره السلبية على الميول الراجبة فى سيادة الواقعية الاشتراكية كمنهج خالق للتساوق. وفى نهاية الستينيات وبداية السبعينيات كتب مولر مجموعة من المسرحيات (بما فى ذلك ماوزر ١٩٧٠) التى يتحدى فيها الحقيقة المتناقضة للاشتراكية المعاصرة ، باذراً الشك فى مدى التضحية التى يجب على الفرد أن يقدمها

فى ظل الاشتراكية. ولم يستطع مولر تأسيس مكانته المناسبة إلى أن حدث تغير فى السياسات الثقافية الرسمية فى السبعينيات ، ومن تلك اللحظة فصاعداً ازداد نشر وتقديم مسرحياته فى شرق وغرب برلين على السواء. وكان أول ظهور له فى الخارج باعتباره أهم كاتب ألماني بعد بريخت قد تجسد فى بداية الثمانينيات فى مهرجان هاينر مولر فى إقليم الـ Hague. وفى مسرحياته المتأخرة (بما فى ذلك آلية هاملت ١٩٧٧) يستخدم مولر تقنية المونتاج بطريقة أكثر راديكالية ، مما أسفر عن أشكال أكثر تشظيا و كان ذلك بغرض استعادة العامل الذاتى كمقولة جمالية ، وبغرض الإبقاء على آثار الذاتية من أن يجمدها التاريخ. وقد كان مولر بذلك يبنى معرفيا على الفرضية القائلة بأن المدخل إلى الحقيقة لا يمكن أن يتم إلا بالتشظى ، وأن العلاقة الممزقة بالحقيقة هى المبدأ الذى يجب أن نبدأ منه.

إن مشروع استعادة العامل الذاتى من رقاده لا يعنى ، مع ذلك ، عودة إلى الخاص والشخصى. فالذاتية يجب النظر إليها كعامل مؤثر فى السياسة. ففى حالة ما إذا تم تأسيس تلك الصيغ من الاشتراكية ، فهناك خطر من أن حصر الذات فيما هو جمعى محض سوف يقود إلى صيغ رجعية ونكوصية. إن العامل الذاتى لم يعد ممكنا تجاهله فى الدولة الاشتراكية : إن الحتمية التاريخية فى الحصول على رضا الذات (أو التوافق Einverstandis بالمعنى البريختى) يتعارض مع رغبة الفرد فى التحرر حيث يصعب أو يستحيل تحقيق الاشتراكية. إن مولر يرغب فى استعادة الذات باعتبارها جزءاً من الديالكتيك بين الفرد والتاريخ ، وفى استخدامها كعامل موضوعى فى التنمية السياسية والهروب من الخاص واللاعقلانى (وهو ما ألقى الظلال على مشروع بريخت الشبيه فى مسرحيته بعل وأحراش). إنه قد يرغب فى الذهاب أبعد مما ذهب إليه بينا باوش ليس فقط فى العثور على أشكال تمكنه من اقتفاء أثر المستويات الذاتية للتجربة الفردية والحفاظ عليها ، ولكن أيضاً فى إظهار الأهمية التاريخية لتلك المستويات ، ولكن دون تقزيم مثل هذه التجربة إلى مجرد ورطة تاريخية من قبيل الآثار المترتبة على الرأسمالية. ما يفعله مولر هو تطبيق ديالكتيك الماضى (زمن بريخت) على ديالكتيك الحاضر (زمن مولر نفسه) ، وهو الإجراء الذى لخصه جيرشاوزن Girshausen بنكاء قائلاً :

لقد كتب بريخت من أجل تحقيق الوعي بالذات وتغيير المجتمع الرأسمالي ،أما مولر فكان عليه أن يكتب من أجل تحقيق الوعي بالذات وتغيير المجتمع الاشتراكي ، وهو مجتمع يفتقر إلى الثبات والسلاسة وقائم على عدد قليل من الأسس الراسخة ، أى مجتمع كان من الصعب تحقيقه - إذا أخذنا تجاربه مع الفاشية والحرب فى الاعتبار - بناء على التفاؤل الساذج ، بل ومن المستحيل تحقيقه بناء على الثورة الرومانسية.

(1981,p.407)

إن موقف مولر من بريخت لم يكن متسقاً بأى حال من الأحوال ، باستثناء أن بريخت كان بوضوح قوة أراد وجودها باستمرار. ففي عام ١٩٧٧ أعلن مولر أن اهتمامه الرئيسى ينصب على أعمال بريخت المبكرة - القطع المتشظية - خاصة فاتزر Fatzer والمسرحيات التعليمية (راجع Müller,1986,pp.54&25). وفى عام ١٩٧٧ أعلن مولر رفضه المبدأى للمسرحية التعليمية كما فهمها بريخت ، وكتب إلى راينر شتاينورج بقوله إنه من الأفضل استبعادها "حتى الزلزال القادم" (تجدها فى Stein-wegled,1978,p.232). وفى عام ١٩٨٦ أعلن مولر أن الصراع فى مسرحيته ماوزر ، وهى المسرحية التى تتخذ من مسرحية بريخت تطبيق الحد مجازاً لها ، يجب أن ينظر إليه فى سياق من الحرية المطلقة ،أى فى اللحظات الحاسمة للثورة الماضية. إذن ففي حين اقتضى الأمر ضرورة الاقتصاد فى العواطف فى السابق ؛ فإن هناك مجالاً الآن للتعامل مع العواطف ، بل إن هناك احتياجاً لـ"تثقيف العواطف" (Müller,1986,p.191). ومعارضة ماوزر بمسرحية آلية هاملت يمكن أن يوضح ما يقتضيه هذا الفارق.

أياً ما كانت مأخذ مولر المبررة فإنه يظل واحداً من كتاب ألمانيا الشرقية القلائل الذين يتفاعلون بشكل مثمر ونقدي مع "ميراث" المسرحية التعليمية. وباعتبارها مسرحية للمشاركين فيها فقط فإن المسرحية التعليمية تشير إلى الاتجاه الصحيح من وجهة نظره ، وذلك لأنها تفترض مقدماً أن الفن ممارسة اجتماعية ،أى جهد تشاركي يؤدي

تدرجياً إلى محو الفوارق بين المنتجين والمستهلكين ، وإلى تحدى المفاهيم التقليدية للمسرح ، إن لم يكن تغييرها تماماً . ومن وجهة نظره فإن صعوبة النصوص المسرحية يدل على مثل هذه التغيرات ؛ لأن التجربة مع المواد الغريبة هي بالضبط ما يؤدي إلى إثارة الفكر (وهو شيء مختلف عن جفول العقل) طالما أن هذه المواد لا تثير أى آمال مزيفة إذا ما تم تقديمها باعتبارها مواد يجب فهمها : "إن المرور بتجربة يكمن بالتأكيد فى اكتساب شيء لا يمكن تحويله مباشرة إلى مفاهيم مجردة" (Müller,1986, p.119). وبناء على ذلك فليس من الصعب أن نفهم (من وجهة النظر الشكلية وحدها ، دع عنك الحديث عن المحتوى) أن أى استخدام للأمثولة سوف يتعارض مع أغراضه.

التداخل مع بريخت : ماوزر

تمثل مسرحية ماوزر (١٩٧٦) الجزء الثالث فى ثلاثية من الأعمال التجريبية ، والجزآن الآخران هما فيلوكتيت (1958-64) Philoktet والثانية الأخوة هورياس Der Ho-ratier (1968) ، والتي يستكشف فيها المؤلف استخدام مواد متنافرة مثل الأسطورة والتاريخ والنضال الثورى ، والوجه المكروه للثورة والقوة المضاعفة اللازمة للحفاظ عليها . مع مسرحية ماوزر يفتح موللر قضية راديكالية عن معنى التضحية : إنه لا يهاب الكشف عن عنف التجربة الفردية حين تسقط الذات فى حبال التغيرات التاريخية.

ومسرحية ماوزر هى نوع من تفكيك لمسرحية بريخت تطبيق الحد ، وهى المسرحية التى تناقش مشكلة الفرد فى إطار المجموع وليس مشكلة الفرد ضد المجموع كما يذكر كثيراً^(٨). إن "الرفيق الشاب" الذى يفسد نجاح الثورة هو عضو فى الكورس لكنه يخطو خطوة واحدة للأمام لى يجسد دوره بأثر رجعى (وهو أسلوب يحافظ عليه موللر مع بطله . ومن وجهة نظر بريخت فلا يوجد شكل للفردانية الخالصة فى الوقت الذى يتم فيه إنزال الناس إلى مستوى السلعة : "إذا كان الحمالون أرخص من الأرز فيمكننى أن أشتري حملاً" - ذلك هو رد التاجر على الالم الحمالين أثناء قيامهم بسحب قارب الأرز إلى أعالي النهر" (GW 2,p.649). إن المطلوب هو التوحد مع طبقة مقهورة

وليس مع فرد واحد من هذه الطبقة. وذلك هو جوهر الأمثلة : وما تتركه الأمثلة هو مشكلة الرعاية في مواجهة موت فرد ، سواء أكان هذا الفرد منتمياً إليها أم إلى أى مجموعة أخرى. وفي حين ركزت مسرحية بريخت عل الحاجة لظهور نوع جديد من الرعايا من قلب المجموع ، وفي حين أن أحد مهامها الواعية هو إظهار الحاجة لتغيير التاريخ حتى ولو على حساب الرعاية ذاتها ، نجد أن مولر يركز على ثمن هذه التضحية وعلى كارثة الموت باعتباره حدثاً نهائياً وحقيقياً وليس مجرد حدث رمزي يؤدي إلى استمرار "حياة" الثورة. إن "موافقة" الفرد على موته هي موافقة أكثر غموضاً في مسرحية مولر ، وذلك ما يؤدي إلى وجود مستوى جديد من التناقضات ؛ حيث يمكن اعتبار الموت نتيجة منطقية لفلسفة تعتمد القوة الزائدة التي لا تنفصل عن أى مشروع ثوري. إن هذه الإشكالية هي التي تحتل مركز مسرحية ماورز ، وهو الاسم الذي يشير إلى المسدس الذي يغير الإنسان الذي يستخدمه في القتل.

شأن مسرحية بريخت تطبيق الحد فإن مسرحية ماورز تتخذ شكل المحاكمة ، التي تستعاد جزئياً ، وتستخدم الكورس ، كما تستخدم وظائفها وليس شخصيات درامية ، وتعتمد على "وقائع" يتم تضخيمها - والنص يتكون من أربع عشرة صفحة من الشعر غير المقفى مع الاعتماد على ما يشبه التوقيع الذي يكرر مفاتيح معينة. و(أ) هو الجلد المحترف للثورة ، وعليه أن يقتل الجلد السابق (ب) لأنه سمح للتعاطف بالتداخل في واجباته. ويظهر (ب) في مشهد استرجاعي قصير ليدافع عن قضيته ليقول : "لماذا القتل ولماذا الموت / حين يكون الثوار هم ثمن الثورة / وثن الحرية هو هؤلاء الذين يجب تحريرهم" (Müller, 1978a, p.59). هنا تتاب (أ) بعض الشكوك وإن كانت من طبيعة مختلفة : إنه يتخوف من أن يتحول إلى آلة قتل ، لكن هيئة التحكيم لن تسمح له بالتخلي عن وظيفته ، مشيرة إلى أنه لا شيء إنسانياً يمكن أن يزدهر "حتى تنتصر الثورة انتصاراً نهائياً" (p.63). هذا الموقف البريختي المحض هو بالضبط ما يتم تحديده ، كما سنرى. فبينما يواصل (أ) مهمته فإنه يكشف أنه بدلا من القتل الآلى فإنه يخسر نفسه في نشوة مترتبة على القتل ، حين يضبط نفسه ، وفقاً لما يقوله ، يطلق الرصاص "مرة بعد مرة / خلال الجلد المتفجر صوب / اللحم والعظام المتكسرة". وعلى ذلك يعلق

الكورس قائلاً "إنه لم يتوقف عن الصراخ / بصوت الإنسان وهو يفترس الإنسان / عندئذ عرفنا أن عمله قد قضى عليه" (pp.64-5). لذلك السبب فإنه غير قادر على اتباع نظرية الحزب ، وهي أن "مهمة" القتل هي مهمة "دموية ولا نظير لها / ولكن يجب القيام بها كأي مهمة أخرى / عن طريق إنسان أو آخر" (p.65). ولأن هذه السقطة تنبئ عن انعدام الوعي بما يتضمنه هدف الثورة فإن الحزب يأمر بإطلاق النار عليه باعتباره واحداً من "أعداء الثورة" (p.68)، ويموت الرجل وهو ينادى بموت هؤلاء الأعداء. إن موقفه ، على عكس موقف "الرفيق الشاب" في مسرحية بريخت ، يظل غامضاً ، ولكي نقيم أين يضع نفسه ، أى ما إذا كان يرفض أو يوافق ، فعلى المرء أن يحدد موقفه الشخصى ، وهذا هدف متروك للمتفرجين.

بينما يتكون تعليم "الرفيق الشاب" عند بريخت من رؤية نتائج خيانتته للثورة فإن (أ) يمتلك قدرة على النفاذ إلى مجريات الثورة التى تؤدى إلى خيانة الناس الذين يقومون بها. وفي مسرحية مولر فإن التوتر الديالكتيكي يقوم بين هدف الثورة المعلن ولا إنسانية الفرد الناتجة عن عملية القتل الجماعى. بذلك لم تعد القضية هي القول بأن الإنسانى يمكن فقط أن يتحقق كنتيجة نهائية للثورة. إن مولر يتجاهل موت "الرفيق الشاب" البريء ، ويركز بدلاً من ذلك على المقاتل العسكرى المشارك الذى أقدم على القتل بالطرق الخاطئة : إما بالقتل كما لو كان إنساناً ألياً وإما كشخص مسعور تتتابه نشوة القتل. وكلا الطريقتين غير مقبولة للحزب طالما أنهما يعنيان فقدان الوعي الثورى : "لقد استولى عليك عملك / يجب أن تختفى من على ظهر الأرض" (p.66). وهذا الحكم الجائر ممهد له من البداية عن طريق تكرار توقيعى لفظى لعبارة : إن الغايات تبرر الوسائل ، إن علينا مع ذلك أن نقتلع الحشائش لكي نحتفظ بخضرتها" (pp.55,59-60,65,68) ومع ذلك فهناك وعى مستمر ، يتم تجسيده مسرحياً عبر تغيير وعى (أ) ، بالطبيعة الإرهابية للوضع الثورى.

يكمن المنحى الجمالى للمسرحية فى التجسيد الخارجى لوعى (أ) الداخلى ، وهو ما تمثل فى نفى التاريخية عن النص عبر غياب الحبكة وتطور الشخصية ، وعبر تقديم

القضية بلا زمنية وبشكل دائري ، أى باعتبارها مشكلة تعاود الظهور فى أى جهد ثورى . وعلى العكس من بريخت فإن هدف موللر ليس تعليم المتفرجين ، مع الإحالة إلى لحظة تاريخية معينة بغرض تعليم صيغة السلوك المناسبة لهذه اللحظة التاريخية . إن هدفه بالأحرى هو تنبيه المتفرج إلى العنف المصاحب للتجربة الفردية عن طريق الإشارة إلى معنى فقدان ذاتيتهم . ولتحقيق هذا الغرض فإن موللر يستتفر متعمداً إحساساً بالصدفة . ففي هامش ملحوظ بمسرحية ماويز بيرر موللر جماليات العنف قائلاً إن اللجوء إلى هذا الحد المتطرف ليس مقصوداً كموضوع فى حد ذاته ، ولكن كمثال قادر على اختراق حدود الاعتيادية اليومية . وبناء على هذا فإن موللر ينكر على المتفرجين راحة التسامى التى تعرض عليهم عبر جماليات الكوميديا أو التراجيديا التقليدية . وبدلاً من أن يخدم الموت وظيفة مفارقة فإنه يقدم بالأحرى باعتباره وظيفة للحياة ، أى باعتباره إنتاجاً للتنظيم الجمعى ، وبالتالي فهو يحض على تنظيم الجموع :

وبذلك يمكن لشيء أن يحدث يجب أن يذهب والخوف أول

أشكال الأمل والرعب أول مظاهر الكشف عن الجديد . (pp.68-9)

ورغم ذلك كله فإن موللر ليس ملتزماً بتغيير العالم ، وهو مشروع بريخت ، بل بالأحرى بتقديم فهم تاريخى عام للطبيعة الدائرية للقتل الثورى ، أى للموت كشكل من أشكال العمل . إنه يوفر مادة للاستخدام بالمعنى البريختى (Gebrauchsmaterial) ولكن بون إرشاد المتفرجين إلى طريقة استخدامها . ومع ذلك فإن نتائج "الإرهاب" لا مهرب منها ، وتحطيم الجسد هو شيء يتكرر إجبارياً .

تعليم ما لا يمكن تعليمه : آلية هاملت

تدور مسرحية آلية هاملت حول تمرد الجسد حين يتعرض لتهديد العنف والتحطيم ، ولكن هذا التمرد يتجاوز مرحلة إمكانية التواصل عن طريق الأشكال المنطقية للغة . إنها نص تنوب فيه الذات الكاتبة إلى سلسلة من الهويات سرعان

ما تتضغم في بعضها البعض : شكسبير ، أوفيليا ، هاملت ، أب ، أم ، عاهرة ، ابن ، متمررون ، حكام (Schulz,1980,p.149). والمسرحية نفسها قصيرة ، بل أقصر من ماوزر ؛ حيث تتكون من تسع صفحات فقط. والنص ينتج سلسلة من الصور الإيهامية الصحيحة ، وهو يطرح سؤالاً عما يمكن أن يفعله نص يمثل هذه المواصفات مع المسرح كما نعرفه. إنه نص يصعب تجسيده حقيقة ، وهو شيء يسعد مولر ؛ لأنه مقتنع بأن هدف الأدب هو تنظيم المقاومة ضد المسرح : فقط في حالة ما إذا كان من الصعب تجهيز النص لكي يناسب المسرح في وضعه الحالي فالأكثر احتمالاً. إنه سيكون مفيداً للمسرح ، بل ومثيراً" (Müller,1986,p.18).

إن التوتر الناشئ بين الصور المرئية واللغة في المسرحية هو الشيء المثير والمثمر ، لكنه توتر يتطلب طريقة جديدة في التجسيد المسرحي. وهدفنا هنا هو ربط مولر بتقاليد التجسيد المسرحي التي تزامنت مع إبداعاته المتأخرة ، بدلاً من النظر في نص آلية هاملت في حد ذاته باعتبارها مسرحية تحتل مكاناً خاصاً في مجمل أعماله. لقد أظهر مولر اهتماماً شديداً بعناصر العرض المسرحي في المسرح المعاصر وخاصة في أعمال ريتشارد فورمان Richard Forman وروبرت ويلسون Robert Wilson ، جنباً إلى جنب مع أعمال جيرزي جروتوفسكي Jerzy Grotowski وأنطونان آرتو Antonin Artaud الذين خرجوا جميعاً من عباءته. وفي عام ١٩٨٤ تعاون مولر مع ويلسون في الجزء الثاني من الإنتاج الضخم لمسرحية ويلسون حروب أهلية Civil Wars التي قدمت في كولون ، وفيه أبدع مولر أجزاء من الدراما واختار أجزاء أخرى من الأدب العالمي^(٩).

تعتمد أعمال ويلسون على الرسم والمعمار والرقص ، وهو يستقي مجموعة كبيرة من الأبنية الشكلية من خلال المزاوجة بين هذه الفنون. وهو يقوم بالتأليف والإخراج وتصميم الديكور والتمثيل في نفس الوقت ، ويظهر في هذه الأعمال تغيرات راديكالية في التجسيد المسرحي بسبب الطول غير المسبوق لعروضه من ناحية ، وهي أحياناً ما تستغرق اثنتي عشرة ساعة ، ويمكن حضورها بشكل متقطع خلال أي لحظة من الليل غالباً. والعناصر اللغوية في هذه الأعمال غالباً ما تعتمد على المونولوج وليس على

الديالوج (الحوار) : وهو يستعين بممثلين محترفين وغير محترفين كوسائط لمقولاته الجماعية الدالة ، ويستعين خاصة بمنشد شاب التقطه من الشارع واحتضنه فى منزله. والنص " غالباً ما يكون نتيجة لجهد جماعى للمشاركين فى العمل ، كما أنه يتطلب جهداً جماعياً من جانب المتفرجين ؛ فمسرحه دائماً ما ينتج تفاعلاً متواصلاً بين العناصر المرئية واللغوية والمسموعة ، وهو التفاعل الذى يخلق إشكالية فى علاقة الصورة باللغة ، كما تتحدى المشاهدين فى شغل أى مساحة تتاح أمام تخيلاتهم. ويلسون يفضل عدم مخاطبة المتفرج مباشرة ، معلناً أنه لا يمكنه أن يتحمل مسرحاً "فاشياً" أى المسرح الذى يبالغ فى اعتماده على " المواجهة والانتهاك " : إنتى أحب المساحات الكبيرة ، كما أنتى أرغب فى أن تتاح للمتفرج مساحة مناسبة لكى يتفاعل مع خواطره وأفكاره ، أى مع الأفكار الداخلية التى تتشابه مع المطروح على خشبة المسرح^(١٠).

هذا بالضبط ما جذب موللر إلى أعمال ويلسون ، بعد فترة من سوء الفهم. إن ما يعجب موللر وما يأسره هو رفض ويلسون الإقدام على مجرد التفسير :

هناك نص ، وهو ما يتم تقديمه ، لكنه نص لا يتم تقييمه ولا تلويحه ولا تفسيره. النص موجود، وبالتسقى نفسه ، هناك صورة ، لكن الصورة لا يتم تفسيرها أيضاً. إنها موجودة فقط. ثم إن هناك ضوضاء ، وهى أيضاً موجودة كما أنها غير مفسرة. إنتى أعتبر ذلك مهماً. إنه مسرح نو مفهوم ديمقراطى. إن التفسير هو عمل المتفرج ، ولا يجوز يحدث على خشبة المسرح. ويجب ألا يعاق المتفرج عن هذا العمل. فذلك نمط استهلاكى ... مسرح رأسمالى. (Müller & Ortolani, 1985, P.91)

انضم ويلسون إلى موللر بسبب آلية هاملت خلال عام ١٩٨٦ . وقد تم عرض المسرحية الأولى فى نيويورك والثانى فى هامبورج ، كما أنتجت المسرحية فى لندن فى نوفمبر ١٩٨٧^(١١). وطالما أن عرض هامبورج قد تم بثه تليفزيونياً ، وبالتالى يمكن تسجيله بالفيديو ، بل وتثبيته ، فإنه من الممكن مناقشة المسرحية من خلال هذا العرض

بالتحديد. إن بعض المؤثرات المرئية ، مثل تغيير بؤرة الصورة من اللقطة المقربة لأفراد بعينهم إلى اللقطات العامة للمجموعات ، قد لا تكون مرتبطة بالتنفيذ على المسرح ، لكن من الواضح أن خشبة المسرح قادرة على استيعاب مؤثرات جمالية متباينة لا يمكن للكاميرا أن تحتويها. إن ما يعادل المؤثر الحسى يكون أعظم إذا ما تعلق الأمر بظاهرة صوتية. وما يثير بشأن هذا العرض بشكل عام ، سواء أكان على المسرح أم على الشريط ، هو الطريقة التى يتم بها تحويل نص قصير ، يتكون من خمسة مشاهد قصيرة غير متساوية ، إلى جلسة تستغرق ما يزيد عن ساعتين. وأهم ملامح هذا العرض هو التكرار الحرفى لمجموعة من الحركات فى مشهد بعد الآخر ، وبالتالي فإن الحركة التى تبدأ اعتباطياً تتحول إلى نموذج حركى متوقع ، كما أنه يوضع فى سياق مختلف فى كل مشهد على يدى موالر. وقد اكتسبت هذه الحركة المكررة قوة خاصة عن طريق حيلة تغيير منظور خشبة المسرح لكل مشهد : فكل شىء على خشبة المسرح يتم تحريكه تسعين درجة مع اتجاه عقارب الساعة. وبالضرورة فإن الشخصيات المثالية أو السلطوية أو المنسحبة مرضياً هى شخصيات تتفاعل مع بعضاً البعض فى هذا الإطار الشعائرى.

إن أكثر ما يثير فى مشاهدة هذا العرض والاستماع إليه ، بدلاً من قراءته ، هو إضفاء التمسرح على المساحة من خلال الإضاءة والصوت ، والصوت على الأخص. وفيما نجد أن مسرح بينا باوش الراقص يعتمد على الإفساد المستمر للمركزية لأى شىء مرئى على المسرح ، وبالتالي كان المشاهد يفتقد دائماً ما يجرى فى مكان آخر منه ، نجد أن تجسيد ويلسون لهذا النص يضاعف من هذا التأثير المقلق عن طريق الإفساد المستمر لمركزية الصوت. فهناك كولاج مستديم من مصادر ضوضاء مختلفة – مثل صوت طقطقة متكررة وقرعات متناثرة ونغم قصير مكرور وقفزات متباينة الألوان يتم عزفها بالمخالفة للنوتة على البيانو – وبعض هذه المصادر هو نوع من اللاتوافق مع كل من المؤثرات الضوئية والكلمات المنطوقة ، أو بالأحرى قلّة الكلمات المنطوقة. فالنغم يستنفر الإحساس بخيبة السحر الرومانسى ، والضوضاء تستنفر احتمالات الطبيعة غير الإنسانية سواء داخل أو خارج الذات. إن رتابة كل هذه الأصوات تنتج تأثيراً

يشبه تأثير القفزات المتقطعة وتعيد الاهتمام بهم (وهذا فى حد ذاته يحتوى على تأثير عام مقلق) بطريقة لا تحدث فى مسرح بريخت.

لم يجرب بريخت مع مواد "لادالة" ، لأن إبعاد المتفرج عن الواقع لم يكن جزءاً من مشروعه ، بل كان هدفه دفع المتفرج / المتفرجة للتعرف عليه وتغييره. وما فعله المسرح التجريبي منذ أرتو حتى الآن هو اللعب مع تشكيل المساحات الذاتية بغرض الهجوم على الترميز الذى حدث للغة ، وذلك لإفساده. لقد أصبح بالإمكان دفع الجسد للكلام عن طريق "تفريغ" (فونيمات) مكونات اللغة من وظائفها . . . أو عن طريق إعادة تشكيل دلالات هذه المكونات بشكل يؤدى إلى خلق نص صوتي :

هذا المنهج يؤدى بداية إلى تجربة فصم التصور :
فالاستماع إلى الصوت / المؤثر الصوتي يمكن أن يعنى فقدان
الاستماع إلى الصوت / اللغة ، أى استيعاب المعنى. كما أن
الاستماع إلى الصوت / اللغة يمكن أن يحدث على حساب فهم
الصوت. وينفس الطريقة فإن الاهتمام الذى يبديه المرء بالصوت
ينقص من الاهتمام الذى يبذله المرء لاستيعاب المرئيات. بعد هذا
الفصم الذى يشبه المرحلة السلفية للذات ؛ فإن تلقى الصوت -
الصورة - اللغة لابد من أن يتم عند كل مستمع / متفرج ،
وبالضرورة داخل الصفة المميزة لكل منهم وفقاً لعلاقته القريبة
باللغة المسموعة - المرئية. (Finter,1983,P.512)

إن إفساد مكونات اللغة هو وسيلة قوية ومبتكرة لقلقلة النظام الحاكم. وهذا فى حد ذاته يذهب أبعد من مؤثرات بريخت التغريبية ، كما أنه مختلف راديكالياً عنهم :
ففى حين عمل بريخت على تقويض الأنظمة الموجودة للغة فإن مولر يقوض الإجراءات
التي تكسب اللغة معناها. وبهذا الشكل يمكن أن يصبح مسرح ويلسون ومولر وسيطاً
فى علاقة المتفرج باللغة.

مع ذلك فإن التقنيات الشكلية ليست هدفاً فى حد ذاتها فى مسرحية آلية هاملت ،
لكنها تشير إلى المحتوى السياسى ، تماماً كما فى مسرح بريخت. وهناك عنصر من

عناصر الموضوع يجرى فى آلية هاملت لا يكتسب اسمه ممن سبقه بدون غرض معين ، وسوف أنتقل الآن للنظر فى علاقة هذه الموضوعات بالوسيلة الراديكالية لتجسيدهم.

إن هاملت مولر هو المثقف وقد أفلس ، أى وقد حرم من وظيفته كناقذ ومتنبئ. وفى المشهد الأول يعلن من البداية : "لقد كنت هاملت. لقد وقفت على الشاطئ وتكلمت مع العبد بلاه بلاه BLA BLA ، وخلفى أنقاض أوروبا" (Müller, 1978a, p.89). وفى المشهد الثالث يبدى هاملت رغبته فى أن يتحول إلى امرأة ، وأن يرتدى ملابس أوفيليا. وفى المشهد الرابع يتوقف عن الظهور كهاملت ولكن كلاعب هاملت (p.93). إن هاملت مولر ملئ بالغثيان. فهو يفضل الخروج من التاريخ شأن بطل شكسبير (العصر مختل ، ياللعنة / على أننى ولدت لكى أقومه)^(١٢). ورغبته فى الانسحاب من التاريخ تعمل كمجاز لرغبة هاملت فى ارتكاب المحرمات ، محوياً إياها إلى إيماءة كبرى تعبر عن رغبة حارة فى الهروب إلى مجال لا زمنى ، خالٍ من القهر. إنه يتعارج هنا وهناك ، فى زى "ملك الجحيم" ومن وقت لآخر يقص قصصه راکعاً على ركبته من خلال بوليفونية أصوات ، بعضها مكبر وبعضها عادى ، مما يحدث تأثيراً كتأثير السماعة المزبوجة. أكون أو لا أكون آلة ، هذا هو السؤال. فمن جهة هناك غثيان القتل ، "أنا لا أريد أن أقتل بعد ذلك" : ومن جهة أخرى هناك طريق الخروج ، أى التحول إلى آلة (شأن أ) فى مسرحية ماويز) ، "أريد أن أكون آلة. أذرعاً لتجذب الأرجل للسير لا ألم لا أفكار" (1978a, P.96). ومع ذلك فمعنى أن يكون المرء فى وضع يعتبر فيه هذه الحلول حلولاً بديلة أنها خيانة ، أو فشل للالتزام ، كما يعرف هاملت - اللاعب : "أنا شخص متميز ، غثيانى / متميز" (Ibid) ، وهو يمزق صورة لهاينز مولر ، مؤلف آلية هاملت.

إن فشل هاملت فى أن يكون ذاتاً ثورية يتم معارضته برفض أوفيليا أن تبقى ضحية مثيرة للشفقة لقهر الرجل. إن جوهرها الثورى يكمن فى تجربة القهر التى تحدد الذات الثورية بشكل عام والمرأة بشكل خاص. لذلك فإنها تتحول إلى نموذج لقوى الفوضى والرفض التى تنتج عنها مثل هذه المواقف. ومع ذلك فإنها ، للسخرية ، قعيدة كرسى متحرك ؛ أى آلية فى رغبته فى الانتقام ، تتحرك مترججة كالروبوت ؛ تنبش

رأسها بجنون ، تكون أحياناً كالحضور الغائم وأحياناً أخرى بارزة الحضور - عينان محمقتان وفم فاغر بلا أسنان تقريباً وشعر رمادي خشن ينثر ذرات من الغبار وصوت صادر من مكان غريب يعلن عن دورها الجديد إلكترا ، باحثة عن الانتقام : "إن إلكترا هي التي تتكلم. في قلب الظلام. تحت شمس التعذيب. إلى عواصم العالم. باسم الضحايا" (P.97). ويرغم أنها تُلف في النهاية في أريطة تلفها من الرأس إلى القدم إلا أنها تتبنى الموقف الثوري المناقض لموقف هاملت الرجعي ، أي كامرأة تملؤها الكراهية بعد أن تحررت من القهر الواقع عليها. والفارق بين الاثنين ليس واضحاً تمام الوضوح طالما أن الآخرين هم الذين ينطقون بوريهما جنباً إلى جنب مع ما يقولانه. وهناك لغتان تبرزان بوضوح : الأولى لغة خطابية مسرحية تلقيها الشخصيات على المسرح ، لكنها لا تصدر أبداً عن أوفيليا في مقعدها ، والأخرى لغة متقطعة ، لاهثة ، متممة ، وكأنها صدى متقطع للأولى : تقلد وتهدم نطقها الواضح. وفي كلا اللغتين ، الفصيحة والبدائية ترفض إلكترا / أوفيليا التصحية بنفسها ؛ ترفض وظيفتها الأنثوية في حمل وتربية الأطفال ، ودورها كموضوع للجنس ، وتعلن انحيازها الثوري ، متخذة موقف الإرهابي : "فلتسقط متعة الاستسلام. المجد للكراهية والاحتقار والتمرد والموت. حين تدخل إلى حجرات نومكم حاملة سكين الجزار فسوف تعرفون الحقيقة" (P.97). تلك هي الكلمات النهائية (باستثناء بعض الإرشادات المسرحية التي يتم نطقها طوال المسرحية) ، وهي كلمات تنبئ عن نقلة تدل على التناقض بين قولة هاملت الأولى بلاه بلاه إلى رفض أوفيليا / إلكترا لهذه الكلمة عبر صمتها الحافل بالكراهية.

إن المشاهد الخمسة التي تكون هذه المسرحية - في محاكاة ساخرة لدراما الفصول الخمسة التقليدية - تنقسم بدقة بفواصل مثير . فالمشهد الثالث عبارة عن فيلم - فاصل عنوانه "شيرزو" ، ويحمل مقولة "جامعة الموتى". وهو يتكون من تابلوه حافل بالألوان للأبطال المشاركين (وهم بلا أسماء في النص) بما في ذلك هاملت وأوفيليا ، وهو مصور كمشهد ساكن تقريباً ، تصحبه حركة بسيطة أحياناً ، لكنها حركة مهمة. وبما أن المشهد مصور بألوان واضحة ، ويسيطر عليه صوت يغني أغنية ألمانية واعية ، على نغمات بيانو قوية ، فإنه يمثل نقيضاً قوياً للمناظر الأخرى المعتمدة على الألوان

البيضاء والرمادية والسوداء ، مع الأصوات غير المنتظمة التي تظهر فيها . وفي النهاية يسقط التابلوه كاملاً في ألسنة النار المتقدة. والنص المكتوب لهذا المشهد يظهر في شكل سلسلة من العناوين الفرعية :

جامعة الموتى. يهمسون ويثغنون. من مقابرهم (منابر) يقنف
الفلاسفة الموتى بكتبهم نحو هاملت. مجموعة (باليه) النسوة
الموتى. المرأة المتدلية من الحبل. المرأة ذات الشرايين المفتوحة ،
إلى آخره. هاملت ينظر إليهم بطريقة من يزور متحفاً (مسرحاً). (p.92)

والتأثير الشكلي لهذا المشهد تأثير باهر ، إنه صورة لفظائع التاريخ ، هي صورة يبرزها إضفاء المثالية على الذين نجوا منها ؛ ففي لحظة معينة نرى هناك المجموعة الساكنة التي لا تغير موضعها ، والتي تتحول لفترة قصيرة إلى فرقة من الغوريلا ؛ إنهم تعبير عن فشل التراتب الاجتماعي الذي لم تعد تدعمه الثقافة القديمة.

إن العلاقة المميزة لهذا العرض المسرحي إنه لا يقدم الصمت إلا نادراً ، وذلك بسبب خلفية الضوضاء المستمرة والمقلقة. وفي النصف الثاني من المسرحية يضاف إلى تلك الضوضاء بعض الصرخات الإيقاعية وصرخات الذعر (التي تعرف باسم "الأغاني - الصرخات" في لغة العرض المسرحي) ، ومحاولات تقيؤ ، وأنات ، وبكاء متقطع ، وهمسات ، وفي النهاية شذرات مفاجئة من لحن شعبي ينوي عالياً بشكل صادم للصمت الذي يتم تجسيده قرب النهاية. ويرغم أن ذلك كله يسبب الصدمة ، فإنه يؤدي وظيفة معينة من المحاكاة الساخرة ، وهي المحاكاة الواضحة من البداية ، وخاصة من خلال الحضور الدائم لثلاثة من النسوة ، يجلسن معتدلات إلى مائدة وعلى وجوههن تعبيرات الجنون ، مع يد واحدة تنبش بإيقاع ثابت ، أو تنزع شعيرات الرأس ، بينما ترقد اليد الثانية على المائدة ، وكل ذلك في حركة متوافقة منضبطة.

لقد قال مولر "إذا لم تستطع أن تفهم آلية هاملت باعتبارها كوميديا ، فلن تخرج بأي شيء من هذه المسرحية" (Müller,1986,p.115). وقد نستطيع استخلاص عناصر الكوميديا من هذه المسرحية بالطريقة التي استخدمت بها أهداف بريخت وسُخر منها

عبر المسرحية ، مثل فظاعة "الانحشار" فى التاريخ. والدلالات موجودة فى النص المكتوب ، وذلك من خلال بوليفونية الأصوات التى تفكك التراجيديا البرجوازية العظيمة بكل امتيازاتها ، وفى البلورة الساخرة لموضوعات الماضى العظيمة. وهناك تناص راديكالى يحل محل الحوار ويفتح الباب واسعاً أمام الكوميديا. وفى هذا العرض هناك محاكاة ساخرة لكيفية إضفاء المادية على التاريخ ، وذلك من خلال النسوة الثلاث البشعات ، اللاتى يشبهن ساحرات اليوم الآخر ، واللاتى لا يملكن أية نبوءات. إنهن أكثر من أن يكن مجرد نماذج لإضفاء المادية على دنيا الأشياء ، للبيروقراطية والاقتصاد : بإضفاء المادية يتم فعله داخليا (عكس إيماءة بريخت الاجتماعية الخارجية) ، وهى تحدث داخل رعوسهن. إن هناك جواً من التنكزية حول النسوة الثلاث باعتبارهن شيئاً ما ، بصبغات وجوههن الثقيلة ، وكلهن يوافقن تلقائياً على كينونة هذا الشيء. إن التناقضات الواضحة فى مظهرهن وسلوكهن لا يتم التعبير عنها بوعى عن طريق الأمثلة. ففى حين يهاجم بريخت وهو فى تمام وعيه فإن موللر يهدم من خلال اللاوعى ، فى حالتنا هنا عن طريق إفساد صورة المتفرج عن ذاته بواسطة الآلية الداخلية الممتدة لتلك الشخصيات المجنونة الفائقة الذاتية ، المليئة بالصراحة غير الفعالة ، اللاتى يؤدين مهام لا جدوى منها. إن الرعب والتسامى المفترض فيهن باعتبارهن شخصيات ملكية شريرة يقف فى موقف التناقض الكوميدي مع نبشهن الفارغ. إنهن نماذج غامضة لأشياء فى النفس تقوم بالتحكم فىنا ؛ فعنصر التفريب يوجد هنا عند مستوى النفس. وبدلاً من الحكم على مجموعة من المعتقدات الفصيحة بالسخافة ، كما يفعل بريخت فإن موللر يكشف صورة المتفرج عن ذاته ويغزوها ، فيما يضحك المتفرج بصعوبة على ما يحدث.

إن موللر متشائم فيما يتعلق بالتاريخ. إنه يحول هاملت إلى عمل معاصر يتسق مع عصرنا : إن استسهال المعاناة يعد ترفاً. ومثل بريخت فإن موللر محطم أيقونات ، لكنه يقوم بما هو أكثر من مهاجمة الرموز الكبرى للعالم البرجوازي : إنه يتوجه إلى تركيبة الذات البرجوازية نفسها. لقد شن بريخت هجوماً شرساً على التوجهات الناتجة عن نظام بعينه ، لكن موللر لا يستخدم دياكتيكات بريخت بل يستخدمها كمجاز. إنه يتعمق إلى مكونات الذات ؛ ليس إلى المتناقضات الاقتصادية ، ولكن إلى تناقضات بناء

النفس (التي شغلت بريخت في مسرحياته المبكرة). وتلك قيمة عنصر الصدمة في مسرحية آلية هاملت.

كان بريخت يحاول بلورة مفهوم التطور التاريخي في المستوى العام، لكن موللر يحاول بلورته في المستوى الخاص. إن الذات كائن اجتماعي؛ لأن ما هو اجتماعي يكمن داخلها، لكن الجسد ليس هو الذات الناتجة عن هذا. وخطاب موللر البوليفوني يوضح أن الجسد مجرد إمكانية حدوث للمادة، أو أنه المادة الخام التي تصنع منها الأنا. وهو يظهر بفضاعة تلك الفوضى التي تنتج حين تخطئ أبوات صنع الذات، أي الآلة، فتغرق كل عناصر الذات غير المعرفة النظام كله وتملاً الدنيا كلها بالضوضاء. إن ذلك توضيح متشائم طالما أن موللر يؤكد أن تلك الخطوات ليست ثورية بالضرورة: إن غثيان هملت – اللاعب يوضح أن صيغ رد الفعل ضد النظام هي في الغالب أشكال للنظام، بمعنى أن أشكالاً بعينها من الثورة هي أشكال برجوازية في حد ذاتها. مع موللر يتعرف المرء على بعض العناصر التي تنتج ما هو حقيقي، أي ذلك الذي ينتج الكوارث الممكنة الحدوث اعتباراً، بأي شكل إذن هو مسرح سياسي؟

إن خطاب موللر البوليفوني يقف مناقضاً لعقلانية التنوير، أي ليوتوبيا الثورة القديمة ولتفاؤل الشيوعية الماركسية. إنه يقدم مسرحاً يجسد الأحوال "الحقيقية" للذات (مخاوفها وخيالاتها) في مقابل الأحوال "الزائفة" للتاريخ، بما في ذلك تاريخ الأدب وأعماله المتميزة الكبرى التي تعمل "كشريك" للسلطة الحاكمة. إنه يقول: "أنا لا أستطيع إبعاد السياسة عن قضية ما بعد الحداثة؛ لأن الظرف "مابعد" في حد ذاته يدل من وجهة نظره على تقسيم تاريخ الثقافة لدرجة أنه يتحول إلى استعارة لسيطرة الصفوة والسلطة؛ فطالما هناك قهر في العالم فإن ثورة المقيهورين يجب أن تكون هي الموضوع، وذلك يتضمن "الثقافات الأخرى" (Müller, 1979, p.1). وإذا ما قال المرء عن مسرحه أنه مسرح "ما بعد حداثي" فإن ذلك يعادل من وجهة نظره تعريف مسرحه من خلال مقولات الجماليات التقليدية. ومع ذلك فإنه إذا كان ما بعد الحديث يقدم نوعاً من أنواع مقاومة صناعة الثقافة، أي ذلك الإحساس بالشوشرة أو بالصدمة الذي اعتبره

كلا من ليوتار (pp.95-6) ومولر شرطاً سابقاً لأي تغيير ، فإن "تجريب" مولر الراديكالي (وفقاً لليوتار) في مواجهة فنون العرض يوفى بشروط المسرح السياسي وهي الإيقاظ الخشن للمتفرج على بداية أكثر فوضوية على ما يجب القيام به. ففي حين ظن بريخت أنه كان يعلم ما يمكن تعليمه فإن مولر يعلم ما لا يمكن تعليمه ، أي دفع المتفرج لمواجهة الطبيعة الحدية للمصادفة في التاريخ وفي الجسد.

الهوامش

(١) راجع Servos & Weigelt, 1984 للحصول على بيوجرافيا وعرض مصور جامع لما كتب بالإنجليزية عن أعمال باوش ، وراجع أيضا Hanraths & Winkels(eds), 1984 للحصول على مجموعة من المقالات بالألمانية عن أعمالها.

(٢) يبدو أن إضفاء سمة التمسرح على الطفولة عند باوش يوضح رأى جان بودلير أن النساء والأطفال والحيوانات - ويجب ألا نخاف من وضعهم في سياق واحد - ليس لديهم وعى ذاتي ، بل لديهم نوع من الحس الموضوعي الساخر بأن الفصيلة التي وضعوا فيها لا وجود لها . وهذا الإحساس يسمح لهم ، في أي لحظة ، باستخدام إستراتيجية مزوجة (8-97pp.1987). ويواصل بودلير الحديث عن تعريف تلك الإستراتيجية المزوجة بأنها إستراتيجية يتمكن بواسطتها الطفل من تقديم نفسه كموضوع محمي ومعروف ومقدر له أن يكون طفلاً للوظيفة التعليمية ؛ وفي الوقت نفسه فإنه يقاتل بنوع من الندية. في مرحلة ما يعلم الطفل أنه ليس طفلاً ، لكن البالغين لا يعرفون ذلك. ذلك هو السر. (7-96pp). ومسرح بينا باوش متخصص في اكتشاف إستراتيجيات وأسرار الطفل / البالغ.

(٣) راجع على سبيل المثال كلاً من :

Schivelbusch,1974,Fehervary,1976;Bathryck & Huyssen, 1976;Case, 1983;Müller & Heinitz,1984.

(٤) انظر Müller,1980,pp.134-5 وانظر أيضا "أرفضها لتحصل عليها" Girshausen,1981.

(٥) راجع الدراستين القيمتين : Wieghaus, 1984, Schulz, 1980 للحصول على المعلومات الكاملة في اللغة الإنجليزية ، وراجع Teraoka, 1985.

(٦) لتقدير استقبال مولر راجع Silberman, 1980.

(٧) راجع Mangel & Wieghaus, 1982 التي اعتمدت عليها في صورة وضع مولر السياسي هنا.

(٨) للتعرف على وجهة نظر مؤيدة للرأى الأخير ، وهو الرأى المناقض الوضع الاعتيادي للنظر إلى قبول الرفيق الشاب لمصيره وكأته طاعة لخط الحزب ، راجع Schivelbusch, 1974 الذي يرى أن بريخت ومولر هما كُتَّاب تراجيديات متفائلة ، أي أنهما يسجلان لحظة إنسانية حقيقة لم تحدث بعد.

(٩) راجع Theater Heute, Merschmeier, 1984, 3, pp.22-6 وتعليقات روبرت ويلسون المتناثرة في مقال ميرشماير.

(١٠) فى مقال (Peter Friedl (Theater, 1981, pp.77-82 يناقش ويلسون مشكلة العثور على لغة قادرة على التعبير عن ظلال العاطفة ، وهى اللغة التى لا توجد إلا بين السطور. وهو يربط بين ما يحدث فى عمله والتجربة التى حدثت له فى أمريكا فى الستينيات. لقد قابل هناك طبيعياً نفسياً قام بعمل ٢٠٠ فيلم عن نسوة يتحدثن عمدا لأطفالهن الباكين. وحين تم عرض الأفلام بالسرعة البطيئة - ٢٤ لقطة فى الثانية - ظهر هناك ما هو أكثر من أم تهدئ طفلاً. لقد أظهرت المشاهد الأصلية الأم وهى ترمى بنفسها إلى طفلها بينما يدافع الطفل عن نفسه. ثم أظهرت المشاهد الإضافية مجموعة من مواقف الأم ، المواقف التى تكشف العواطف المركبة بين الأم والطفل. لقد أحست الأم ، حين عرض الفيلم ، بالرعب وقالت إنها كانت تحب طفلها ، ولم تُرد إلا تهدئته (pp.79-86).

إن ويلسون يعمل انطلاقاً من فرضية أنه لا يوجد نص (أو إيماءة) يستطيع التعبير عن شىء بشكل كامل ودقيق. وبالتالي فإنه يحاول خلق الظروف التى تساعد المتفرج على ممارسة حريته فى التعبير عن رد الفعل.

(١١) راجع Henning Rischbieter, Theater Heute, 1986, pp.2-5 للتعرف على عرض مصور لإنتاج مسرح ثاليا فى هامبورج. وقد تم عرض لندن فى مسرح أليدا (حي إيزلنجتون - لندن) من ٤ إلى ١٤ نوفمبر ١٩٨٧ فى ترجمة لكارل ويبر. ولسوء الحظ فقد تم العرض فى وقت يصعب معه إبراجه فى هذا الفصل ، لكن من الواضح أنه يضاهى عرض هامبورج بدرجة كبيرة. وللتعرف على ربود فعل الصحافة انظر فى المراجع إلى : (Granlund (1987), Jackson (1987), Ratcliffe (1987).

(١٢) هذا المقتطف (Hamlet, I, V, 11, 189-90) لا يرد فى نص مولر ، برغم أنه يدرج عدداً من المقتطفات من هاملت بالألمانية جنباً إلى جنب مع شذرات بالإنجليزية تضاهى ما يرد فى شكسبير.

خاتمة

إن إنجاز بريخت فى الفن الهادف نو الطبيعة العبيرية قد تلاه مسرح من نوع جديد يستخدم عناصر التغريب كما أعيد تشكيلها وأعيد توظيفها على يدى فنانيين وكتاب مثل باوش وويلسون ومولر. هذا المسرح الجديد يسم مسرح الحداثة بالتكرارية والجمود. والاستسلام للمحاكاة فى المسرح ، مهما كان عاكساً لذاته أو طارحاً للقضايا ، معناه ببساطة الاستسلام لصناعة الثقافة. وفيما كانت المواقف البرجوازية تحصل على مساندة ، فى الماضى ، من مواقف كان ينتجها التاريخ مصادفة (كما تظهر ذلك مسرحيات بريخت) فإننا نعيش الآن فى عالم يتميز بقدرة أجهزة الإعلام على المناورة لدرجة أن قصدية تحديد الدور الانسانى والاستغلال المكروه أصبحت داء عضالاً ؛ وبالتالي فقد أصبح من اللازم توعية الناس بدرجة تورطهم. وذلك لا يمكن تنفيذه بمجرد تجسيد مسرحيات بريخت القديمة ؛ لأن الأساطير السياسية للأسس لم تعد خارج السياق الزمنى لليوم ، كما علمنا هو.

إذن ما العمل ؟ إن فنانيين وكتاباً مثل باوش وويلسون ومولر يفككون ، بشكل مستتر أو ظاهر ، تفريق بريخت بين الإيهام والحقيقة. إن عبور الحدود بين الإيهام والحقيقة يعنى بالضبط التعدى على صورتنا الذاتية غير الآمنة. لقد أراد بريخت إفساد أوهامنا الأيديولوجية ، لكن الأوهام التى قوضها بريخت عبر نظريته كانت مساوية للوعى المزيف. إنه هو نفسه ، وهذا ما يجب أن يقال ، لم يكن لديه الوقت للتفكير فى آثار الفنانين اللاواعية^(١). وبرغم ذلك فإن كتاباته المبكرة ، كما قلنا ، لا تظهر الفوارق واضحة بين الحقيقى والمزيف ، بين الوعى واللاوعى ، كما تأمل فى ذلك نظريته ، فيما تشير هذه الكتابات إلى فهم مابعد حدائى للفانتازيا والإيهام.

إن باوش ومولر يوضحان أن الإيهام يعتبر عنصراً ضرورياً في الذات الاجتماعية: ففهم حقيقة النوات والموضوعات تستلزم الإيهام. إن عودة الإيهام باعتباره شرطاً "عادياً" للإدراك هو الإسهام الرئيسى لمسرح ما بعد الحداثة ، مما مهد الطريق لسياسات ما بعد الحداثة. لقد أساءت الفاشية لكلمة الإيهام ؛ فأحدى الثغرات التى أنتجها التاريخ الحديث هى أننا سمحنا للإيهام أن يسقط بسبب خوفنا من استخدامه. إن قراءة لاكان لفرويد (الذى كان تواقاً هو الآخر إلى دق إسفين بين الإيهام والحقيقة) وقراءة ألتوسير لماركس قد أعادت تأسيس الإيهام كعنصر مركزى فى تشكيل الذات. وفى الاهتمام بالبناء الاجتماعى للذات ، وفى التعرف على الدور الذى يلعبه الإيهام فى ذلك البناء فإن ما بعد الحداثيين يطالبون الراديكاليين كى ينتبهوا إلى كم الجماليات الموجودة فى السياسة.

إن فنانى ما بعد الحداثة لا يظهرون فقط أن السرد الضخم (الأوهام الكبرى) لم يعد له جدوى ، ولكن هناك إيهاماً يصعب الهروب منه ؛ لأنه من الصعب فهم الحقيقة بأى طريقة أخرى. إن الصور فى مسرحية آلية هاملت تحاكي ساخرة الجانب الألى فى الدور الإنسانى : إن "الشخصيات" تسقط فى الجنون بسبب فقدانها الإيهام. إن ما لا يمكن تعليمه الذى يعلمه مولر هو أن الأمل الوحيد يكمن فى ضرورة وجود الإيهام الذى يمكن نقله وتغييره ومواعته. وهذه هى الملحوظة المليئة بالأمل : والكوميدي فى مسرحياته يوضح الحاجة إلى إيهام يمكن مواعته. والشئ السلبى الذى يمكن أن ينزع عن نظرية بريخت هو أن الإيهام ليس مجرد وعى زائف ولكن إن النفس إيهامية حتى النخاع. إن العبير المحيط بمفهوم الأنا الآمنة قد تم تحطيمه إذن بهذا الفهم ، عن طريق الصدمات المتكررة بموازاة الذات التى تكتشف أن احتياجاتها الفردية لا تلبى ولا يمكن تلبيتها تماماً ، عن طريق الهدف الجمعى.

إن النتيجة الطبيعية لنظرية بريخت "الكلاسيكية" هى أن حدود الفن/الحياة قد تم اختراقها بطريقة أكثر راديكالية مما حدث من قبل. فأى نشاط جمالى سوف يكون جزءاً من الحياة نفسها ، أى فعل يتضمن ممثلين يتفرجون ومتفرجين يمثلون. وكما

يقول ليوتارد ، فمهما تكن "القواعد" التي يجب توفرها مع الإيهام القادم فإنها يجب أن تكتشف بعد الواقعة – سوف "يكون قد تم تنفيذها" (1984P. 81). وربما كان الهدف هو اكتشاف ما ظهر بالفعل ؛ بمعنى دخول اللعبة لكي تستخرج القواعد لكي تكتشف من يكون اللاعبون. ومن هنا يظهر أن مهمة إعادة توظيف بريخت هي بالفعل جزء من القراءة البريختية لما بعد الحداثة ، مستعدين إياها من ثقافة استهلاكية إلى ثقافة تستطيع استيعاب الذات المهمشة.

الهوامش

(١) راجع Pietzker, 1983 الذى يناقش علاقة بريخت المقتصدة بالتحليل النفسى فى مقال مثير للاهتمام وموثق جيداً ، والذى يتوصل فيه إلى أنه برغم أن بريخت قد نظر إلى فرويد كمفكر ثقافى أساسى فإنه لم يهتم بالتحليل النفسى كنظام فكرى أو كعلاج. ورغم ذلك فإن بايتزكر يورد بعض المقتطفات التى تظهر أن بريخت كان لديه حدس بظاهرة اللاوعى فى حدود الملاحظة، ولكنه لم يملك الوقت لإنتاج اللاوعى مفضلاً الإيمان بالعقل والمعرفة الواعية : "كعلاج لـ" المشكلات النفسية " فإنه يفضل النشاط السياسى " (P. 313). وينتهى بايتزكر بمناقشة العلاقة بين فانتازيا بريخت اللاواعية ، كما يفهمها بايتزكر ، وحياته الشخصية والفنية والسياسية. وهو ينهى مقاله بقوله إنه برغم أن بريخت لم يكن قادراً على إحداث أى تغيير فى أنساق سلوكه اللاواعية عبر نشاطاته السياسية فإن هذه الأنساق قد تركت أثرها على أحكامه السياسية.

المراجع : References

Brecht

- Brecht, Bertolt (1964) *Brecht on Theatre*, ed. and tr. John Willett, London: Methuen; referred to as Willett, 1964.
- Brecht, Bertolt (1965) *The Messingkauf Dialogues*, tr. John Willett, London: Methuen; referred to as Willett, 1965.
- Brecht, Bertolt (1967) *Gesammelte Werke*, 20 vols, Frankfurt: Suhrkamp; referred to as GW.
- Brecht, Bertolt (1969) *Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien*, ed. Dieter Schmidt, Frankfurt: Suhrkamp; referred to as Schmidt, 1969.
- Brecht, Bertolt (1970-) *Collected Plays*, ed. John Willett and Ralph Manheim, London: Methuen; referred to as CP.
- Brecht, Bertolt (1974) *Arbeitsjournal 1938-55*, ed. Werner Hecht, 2 vols, I, Frankfurt: Suhrkamp; referred to as AJ.

General

- Adorno, Theodor W. (1952) *Versuch über Wagner*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1967) *Prisms*, tr. Samuel and Shierry Weber, London: Neville Spearman.
- Adorno, Theodor W. (1971) *Gesammelte Schriften*, 23 vols, XII, 504.
- Adorno, Theodor W. (1973) *The Philosophy of Modern Music*, tr. Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster, New York: Seabury Press.
- Adorno, Theodor W. (1975) 'Culture industry reconsidered'. *New German Critique* 6: 12-19.
- Adorno, Theodor W. (1980) 'On commitment', in Anderson, Perry et al. (eds) (1980) *Aesthetics and Politics*, London: Verso, 177-95.

- Anderson, Perry et al. (eds) (1980) *Aesthetics and Politics*, London: Verso.
- Ash, Timothy Garton (1983) 'The poet and the butcher', *Times Literary Supplement*, 9 December: 1364-6.
- Barthes, Roland (1975) *S/Z*, tr. Richard Miller, London: Jonathan Cape.
- Barthes, Roland (1978) *A Lover's Discourse*, tr. Richard Howard, New York: Hill & Wang.
- Barthes, Roland (1986) *The Rustle of Language*, Oxford: Basil Blackwell.
- Bartram, Graham and Waine, Anthony (eds) (1982) *Brecht in Perspective*, London and New York: Longman.
- Bathryck, David and Huyssen, Andreas (1976) 'Producing revolution: Heiner Müller's *Mauser* as a Learning Play', *New German Critique* 8 : 110-21.
- Baudrillard, Jean (1987) 'Forget Baudrillard', in *Forget Foucault, Semiot- ext(e)*, New York: Columbia University, 65-135.
- Baumgart, Richard (1987) 'Mönch Brecht', *Theater Heute* 2 : 20.
- Becker, Peter von (1981) 'Wer hat das Recht am Brecht? Zum neuesten Streit ums Erbe des reichen B.B.', *Theater Heute* 3 : 1-2.
- Benjamin, Walter (1973) *Understanding Brecht*, London: New Left Books.
- Benjamin, Walter (1982) *Illuminations*, tr. Harry Zahn, ed. Hannah Arendt, London: Fontana/Collins.
- Berenberg-Gossler, Heinrich, Müller, Hans-Harald, and Stossh, Joachim (1974) 'Das Lehrstück. Rekonstruktion einer Theorie oder Fortsetzung eines Lernprozesses', in Dyck, Joachim et al., *Brecht-Diskussion*, Kronberg: Scriptor, 121-71.
- Berlau, Ruth, Brecht, Bertolt, Hubalek, Klaus, Palitsch, Peter, and Rülike, Käthe (1952) *Theaterarbeit*, ed. Berliner Ensemble, Dresden: Dresdener Verlag.
- Berman, Russell (1977) 'Lukács' critique of Brecht and Ottwalt: a political account of an aesthetic debate of 1931-2', *New German Critique* 10 : 155-78.
- Brooker, Peter (1988) *Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Poetry, Politics*, London: Croom Helm.
- Brüggemann, Heinz (1973) *Literarische Technik und soziale Revolution*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Buck-Morss, Susan (1977) *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, Hassocks, Sussex: Harvester Press.

- Bürger, Peter (1984) *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota.
- Case, Sue-Ellen (1983) 'From Bertolt Brecht to Heiner Müller', *Performing Arts Journal* 19: 94-102.
- Christy, Desmond (1986) 'The echt Brecht test', *Guardian*, 8 March.
- Claas, Herbert (1977) *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (1976) *Kafka. Für eine kleine Literatur*, tr. Burkhardt Kroeber, Frankfurt: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (1977) *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, tr. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane, New York: Viking Press.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix (1983) 'Rhizome', in *On the Line*, tr. John Johnston, Semiotext(e), New York: Columbia University.
- Dickson, Keith A. (1978) *Towards Utopia: A Study of Brecht*, Oxford: Clarendon Press.
- Eagleton, Terry (1981) *Walter Benjamin, or, Towards a Revolutionary Criticism*, London: Verso.
- Eagleton, Terry (1985) 'Capitalism, modernism and postmodernism', *New Left Review* 152: 60-73.
- Esslin, Martin (1959) *Brecht. A Choice of Evils. A Critical Study of the Man, his Work and his Opinions*, London: Eyre & Spottiswoode.
- Fehervary, Helen (1976) 'Enlightenment or entanglement: history and aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller' *New German Critique* 8 : 80-109.
- Féral, Josette (1982) 'Performance and theatricality: the subject demystified', tr. Terese Lyons, *Modern Drama* 25, 1: 170-81.
- Finter, Helga (1983) 'Experimental theatre and semiology of theatre: the theatricalization of voice', tr. E. A. Walker and Kathryn Grardal, *Modern Drama* 26, 4: 501-17.
- Foucault, Michel (1983) *This is not a Pipe*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Freud, Sigmund (1953) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, 24 vols, tr. James Strachey, London: Hogarth Press.
- (1905) *Jokes and their Relation to the Unconscious*, VIII.
- (1908) 'Creative writers and day-dreaming', IX, 141-53.

- Fuegi, John (1987) *Bertolt Brecht: Chaos, According to Plan*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gallas, Helga (1972) *Marxistische Literaturtheorie: Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*, Neuwied and Berlin: Luchterhand.
- Giese, Peter Christian (1974) *Das 'Gesellschaftlich-Komische': Zu Komik Und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts*, Stuttgart: Metzler.
- Girshausen, Theo (1981) 'Reject it, in order to possess it': On Heiner Müller and Bertolt Brecht', *Modern Drama* 23, 4: 404-21.
- Granlund, Christopher (1987) 'Pinball ruins', Review of *Hamletmaschine*, *Guardian*, 23 October, 18.
- Gray, Ronald (1976) *Brecht the Dramatist*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Guattari, Félix (1984) *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*, tr. Rosemary Sheed, Harmondsworth: Penguin.
- Habermas, Jürgen (1970) 'Towards a theory of communicative competence', *Inquiry* 13: 360-75.
- Habermas, Jürgen (1979) 'Consciousness-raising or redemptive criticism - the contemporary of Walter Benjamin', *New German Critique* 17: 30-59.
- Habermas, Jürgen (1985a) 'Modernity - an incomplete project', in Hal Foster (ed.) *Postmodern Culture*, London and Sydney: Pluto Press, 3-15.
- Habermas, Jürgen (1985b) 'Questions and counterquestions', in Richard J. Bernstein (ed.) *Habermas and Modernity*, Cambridge: Polity Press.
- Habermas, Jürgen (1985c) *Die neue Unübersichtlichkeit: Kleine politische Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Handke, Peter (1968) 'Strassentheater und Theatertheater', *Theater Heute* 4 : 6-7.
- Hanraths, Ulrike and Winkels, Hubert (eds) (1984) *Tanzlegenden: Essays zu Pina Bausch's Tanztheater*, Frankfurt: Tende.
- Haug, Fritz, Pierwoss, Klaus, and Ruoff, Karen (1980) *Aktualisierung Brechts*, Berlin: Argument Verlag.
- Heath, Stephen (1974) 'Lessons from Brecht', *Screen*, Special Number: *Brecht and a Revolutionary Cinema*, 15, 2: 103-28.
- Hegel, G.W.F. (1975) *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, tr. T. M. Knox, 2 vols, Oxford: Oxford University Press.
- Heise, Wolfgang (1964) 'Hegel und das Komische', *Sinn und Form: Beiträge zur Literatur* 16, 6: 811-30.

- Herrmann, Jost (1977) 'Brecht: Herr Puntila and sein Knecht Matti', in Hinck, Walter (ed.) (1977) *Die deutsche Komödie: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf: August Bagel Verlag, 287-304.
- Hinderer, Walter (ed.) (1984) *Brecht's Dramen: Neue Interpretationen*, Stuttgart: Reclam.
- Hofmann, Jürgen (1980) 'Die aufgeklärten Illusionsdramatiker gegen Brecht: Frisch, Grass, Handke', in Fritz Haug, Klaus Pierwoss, and Karen Ruoff (eds) *Aktualisierung Brechts*, Berlin: Argument Verlag, 143-53.
- Horkheimer, Max and Adorno, Theodor W. (1973) *Dialectic of Enlightenment*, tr. John Cumming, London: Allen Lane.
- Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London: Routledge.
- Huyssen, Andreas (1975) 'Introduction to Adorno', *New German Critique* 6 : 3-11.
- Huyssen, Andreas (1983) 'Adorno in reverse: from Hollywood to Richard Wagner', *New German Critique* 29: 8-38.
- Huyssen, Andreas (1984) 'Mapping the postmodern', *New German Critique* 33: 36-52.
- Jackson, Kevin (1987) 'Listen with your eyes', interview with Robert Wilson, *Independent*, 31 October: 9.
- Jameson, Fredric (1974) *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Jameson, Fredric (1984) 'The politics of theory: ideological positions in the postmodernism debate', *New German Critique* 33: 53-65.
- Jameson, Fredric (1985) 'Postmodernism and consumer society', in Hal Foster (ed.) *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, 111-25.
- Jay, Martin (1984) *Adorno*, London: Fontana.
- Kamath, Rekha (1983) *Brechts Lehrstück als Bruch mit den bürgerlichen Theatertraditionen*, Frankfurt/Bern: Peter Lang.
- Knopf, Jan (1974) *Bertolt Brecht. Ein Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brechtforschung*, Frankfurt: Fischer.
- Knopf, Jan (1980) *Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart: Metzler.
- Knopf, Jan (1984) *Brecht-Handbuch. Lyrik, Epik, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart: Metzler.
- Lacan, Jacques (1977a) *Écrits. A Selection*, tr. Alan Sheridan, London: Tavistock Publications.

- Lacan, Jacques (1977b) *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, tr. Alan Sheridan, London: Hogarth Press.
- Lehmann, Hans-Thies and Lethen, Helmut (1978) 'Ein Vorschlag zur Güte. Zur doppelten Polarität der Lehrstücke', in Reiner Steinweg (ed.) *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern Theatern, Frankfurt: Suhrkamp*, 302-18.
- Lichtheim, George (1970) *Lukács*, London: Fontana/Collins.
- Lukács, Georg (1963) *The Meaning of Contemporary Realism*, London: Merlin Press.
- Lukács, Georg (1969) 'Reportage oder Gestaltung', in Fritz Raddatz (ed.) *Marxismus und Literatur: Eine Dokumentation in drei Bänden*, II, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Lukács, Georg (1970) 'Narrate or describe?' in Arthur Kahn (ed. and tr.) *Writer and Critic*, London: Merlin Press, 110-48.
- Lukács, Georg (1971) *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Lunn, Eugene (1985) *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*, London: Verso.
- Lyon, James K. (1982) *Bertolt Brecht in America*, London: Methuen.
- Lyotard, Jean-François (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, tr. Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota.
- Lyotard, Jean-François (1986) 'Defining the postmodern', in Lisa Appignanesi (ed.) *Postmodernism. ICA Documents 4*, London: Institute of Contemporary Arts, 6-7.
- Lyotard, Jean-François and Thébaud, Jean-Loup (1985) *Just Gaming*, tr. Wlad Godzich, Minneapolis: University of Minnesota.
- McLeod, Ian (1980) 'Brecht and Sartre: problems of the committed playwright', unpublished PhD thesis, University of Oxford.
- Mangel, Rüdiger and Wiegand, Georg (1982) 'Abgrenzung und Teilhabe: Thesen zu Heiner Müllers Position im Literaturprozess der DDR', *Text und Kritik* 73: 32-44.
- Marcuse, Herbert (1955) *Eros and Civilization*, London: Sphere Books.
- Marx, Karl (1975 edn) 'Critique of Hegel's Philosophy of Right. Introduction', in *Early Writings*, tr. Rodney Livingstone and Gregor Benton, Harmondsworth: Penguin Books, 243-57.

- Merschmeier, Michael (1984) 'Menschen, Tiere, Sensationen, Robert Wilsons "the CIVIL WarS": des Monsterprojekts zweite Etappe im Schauspiel K?In', Theater Heute 3: 22-6.
- Mittenzwei, Werner (1977) Wer war Brecht, Berlin: Aufbau Verlag.
- Müller, Heiner (1978a) Mauser, in Mauser, Berlin: Rotbuch Verlag, 55-6
- Müller, Heiner (1978b) Hamletmaschine, in Mauser, Berlin: Rotbuch Verlag, 89-97.
- Müller, Heiner (1979) 'Der Schrecken, die erste Erscheinung des Neuen: Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York', Theater Heute 20: 1.
- Müller, Heiner (1980) 'Brecht zu gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat', Theater 1980, Jahrbuch von Theater Heute, 134-5.
- Müller, Heiner (1981) 'Blut im Schuh oder das Rätsel der Freiheit', Theater 1981, Jahrbuch von Theater Heute, 34-5.
- Müller, Heiner (1986) Gesammelte Irrtümer: Interviews und Gespräche, Frankfurt: Verlag der Autoren.
- Müller, Heiner and Heinitz, Werner (1984) 'Das Vaterbild ist das Verhängnis', Theater Heute 1: 61-2.
- Müller, Heiner and Ortolani, Olivier (1985) 'Die Form entsteht aus dem Maskieren', Theater 1985, Jahrbuch von Theater Heute, 88-91.
- Nagele, Rainer (1987) Reading after Freud: Essays on Goethe, Hölderlin, Habermas, Nietzsche, Brecht, Celan, and Freud, New York: Columbia University Press.
- Needle, Jan and Thomson, Peter (1981) Brecht, Oxford: Basil Blackwell.
- Pachter, H. (1980) 'Brecht's personal politics', Telos (Summer) 44 : 35-48.
- Pavis, Patrice (1986) 'The classical heritage of modern drama: the case of postmodern theatre', tr. Loren Kruger, Modern Drama 29, 1:1-22.
- Pietzker, Carl (1983) 'Brecht's Verhältnis zur Psychoanalyse', Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 17: 275-317.
- Poggioli, Renato (1968) The Theory of the Avant-Garde, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Pontbriand, Chantal (1982) 'The eye finds no fixed point on which to rest ...', tr. C. R. Parsons, Modern Drama 25, 1: 154-62.
- Ratcliffe, Michael (1987) 'Machinations: Hamletmaschine at the Almeida', Observer, 4 October.
- Rischbieter, Henning (1986) 'Deutschland, Ein Wilsonmärchen: über die Hamburger "Hamletmaschine"', Theater Heute 12: 2-7.

- Russell, Charles (1985) *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*, Oxford: Oxford University Press.
- Schivelbusch, Wolfgang (1974) 'Optimistic tragedies: the plays of Heiner Müller', tr. Helen Fehervary, *New German Critique* 2: 104-13.
- Schneider, Michael (1979) 'Bertolt Brecht - Ein abgebrochener Riese. Zur ästhetischen Emanzipation von einem Klassiker', *Literaturmagazin* 10: Vorbilder, Reinbek bei Hamburg; Rowohlt, 25-66.
- Schulz, Genia (1980) *Heiner Müller*, Stuttgart: Metzler.
- Servos, Norbert (1981) 'The emancipation of dance: Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theatre', tr. Peter Harris and Pia Kleber, *Modern Drama* 22, 4 : 435-47.
- Servos, Norbert and Weigelt, Gert (1984) *Pina Bausch - Wuppertal Dance Theatre, or The Art of Training a Goldfish: Excursions into Dance*, Cologne: Ballet-Bühnen-Verlag.
- Silberman, Marc (1980) *Heiner Müller*, Amsterdam: Rodopi.
- Solomon, Maynard (ed.) (1979) *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, Brighton: Harvester Press.
- Speirs, Ronald (1982) *Brecht's Early Plays*, London: Macmillan.
- Steinweg, Reiner (1972a) *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer ästhetischen Erziehung*, Stuttgart: Metzler.
- Steinweg, Reiner (ed.) (1972b) *Bertolt Brecht: Die Massnahme, Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Steinweg, Reiner (ed.) (1976) *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Steinweg, Reiner (ed.) (1978) *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Suleiman, Susan Rubin (1984) 'Boston Shakespeare's new theatricality', review of *Mother Courage and her Children* (directed by Timothy Ayer) *Boston Review*, April, 16-17.
- Sutin, Darko (1984) *To Brecht and Beyond: Soundings in Modern Drama*, Brighton: Harvester Press.
- Szondi, Peter (1987) *Theory of the Modern Drama*, ed. and tr. Michael Hays, Cambridge: Polity Press.

- Teraoka, Arlene Akiko (1985) *The Silence of Entropy or Universal Discourse: The Postmodernist Poetics of Heiner Müller*, New York, Berne, Frankfurt: Peter Lang.**
- Unseld, Siegfried (1980) *The Author and his Publisher*, tr. Hunter Hannum and Hildgard Hannum, Chicago: University of Chicago Press.**
- Voigts, Manfred (1977) *Brechts Theaterkonzeptionen. Entstehung und Entfaltung bis 1933*, Munich: Fink.**
- Wekwerth, Manfred (1980) 'Brecht-Theater in der Gegenwart', in Fritz Haug, Klaus Pierwoss, and Karen Ruoff (eds) *Aktualisierung Brechts*, Berlin: Argument Verlag, 101-22.**
- Wieghaus, Georg (1984) *Zwischen Auftrag und Verrat: Werk und Ästhetik Heiner Müllers*, Frankfurt: Peter Lang.**
- Willett, John (1959) *The Theatre of Bertolt Brecht*, London: Methuen.**
- Wilson, Robert and Friedl, Peter (1981) 'Die Balance zwischen den Wachträumen der Zuschauer und meinen eigenen Bildern zu finden', *Theater 1981, Jahrbuch von Theater Heute*, 77-82.**
- Wirth, Andrzej (1980) 'Vom Dialog zum Diskurs: Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte', *Theater Heute I*: 16-19.**
- Wright, Elizabeth (1984) *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*, London: Methuen.**
- Wright, Elizabeth (1987) 'Transmission in psychoanalysis and literature: whose text is it anyway?' in Shlomith Rimmon-Kenan (ed.) *Discourse, Psychoanalysis and Literature*, London and New York: Methuen, 90-103.**
- Wyss, Monika (1977) *Brecht in der Kritik*, Munich: Kindler.**

المؤلفة فى سطور :

إليزابيث رايت

عاشت حياة أكاديمية وعملية خصبة فقد عملت :

● أستاذة للأدب الألمانى فى كلية جيرتون Girton بجامعة كمبردج لسنوات طويلة .

● مارست التحليل النفسى ممارسة عملية .

● نشرت أبحاثاً عديدة فى منطقة تماس التحليل النفسى ، خاصة عند چاك لاكان ، والنسوية وما بعد النسوية ، وقد ظهر اهتمامها بهذا المجال مبكراً ، أى منذ عام ١٩٨٢ . بعد هذا التاريخ نشرت رايت عدة كتب منها .

١ - النقد التحليلى النفسى : لهجات جديدة ، ١٩٨٥ ، عن دار نشر ميثوين

Psychoanalytic Criticism : New Accents, Methccen, 1985 .

وقد نقحت رايت هذا الكتاب ، وأعادت نشره عام ١٩٩٨ .

٢ - معجم عن النسوية والتحليل النفسى باسم :

Feminism and Psychoanalysis : A Critical Dictionary, Blackwell Publishers, 1992 .

٣ - وبالإشتراك مع ماندى ميرك كتبت رايت كتاب الخروج من النسوية :

Coming out of feminism, Blackwell publishers, 1998 .

٤ - حديث الرغبات يمكن أن يكون خطراً ، الأسس الجمالية للوعى ، عن دار نشر بلاكويل أيضاً عام ٢٠٠٠ .

٥ - لاكان وما بعد النسوية ، عن دار نشر .

Lacom and feminism Icon Books عام ٢٠٠٠ أيضاً .

المترجم فى سطور :

المترجم فى سطور :

محسن مصيلحى

- حاصل على الدكتوراه من جامعة كنت Kant بإنجلترا عام ١٩٩٠ عن دراسته المسرح فى أعمال " إيوارد بوند " .
- أستاذ النقد والدراما بالمعهد العالى للفنون المسرحية (أكاديمية الفنون) .
- له إسهامات نقدية ، نظرية وتطبيقية ، منشورة فى الدوريات المتخصصة مثل "فصول" و "المسرح" و "أفاق المسرح" و "العنوان" و "المحيط الثقافى" و "الكرمل" و "أخبار الأدب" .
- مؤلف مسرحى ، من أهم أعماله "درب عسكر" (١٩٨٥) و "الى بنى مصر" (١٩٩٤) ، و "مساء الخير يا مصر ثلاثة أجزاء" - (٩٥-١٩٩٧) ، و "محاكمة الكاهن" (١٩٩٥) ، و "حكاية أبو النجا المقصور" (١٩٩٧) و "نازلىن المحطة الجاية" (٢٠٠٤) .
- قدم للمكتبة العربية أول ترجمات عن إيوارد بوند وكاريل تشرشل (المشروع القومى للترجمة) وكريستوفر هابتون ودافيد ماسيت. إلى جانب ترجمته لكتاب مايكل والتون "المفهوم الإغريقى للمسرح" (المشروع القومى للترجمة) . كما قام بمراجعة ترجمة عدة دراسات نقدية فى منشورات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي.
- عضو لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة .

المشروع القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التي حققتها مشروعات الترجمة التي سبقته في مصر والعالم العربي ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التي أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعي في الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التي تضع القارئ في القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مانهو باننيكار	أحمد فؤاد بليغ
٣-	التراث المسروق	جورج جيمس	شوقي جلال
٤-	كيف يتم كتابة السيناريو	انجا كارييتكوفنا	أحمد الحضري
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إقيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكي
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	جيرار جينيت	محمد معتمد وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي
١١-	مختارات	فيسوفا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن الموهن
١٥-	الحركات الفنية	إيوارد لويس سميث	أشرف رفيق عفيفي
١٦-	أثنية السوداء (ج١)	مارتن برنال	يأشراق أحمد عثمان
١٧-	مختارات	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوي
١٨-	الشعر النسائي فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوي عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ماجدة العناني
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصري
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارنر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مقالات	نخبة
٢٨-	رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مانهو باننيكار	أحمد فؤاد بليغ
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديفيد روس	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هويكنز	أحمد فؤاد بليغ
٣٤-	الرواية العربية	روجر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداث	بول . ب . نيكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد
٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم

٢٨-	نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الإغريق والحسد	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم قنمى ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين بارير	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزئوج	أوكنافيو پاث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	آلدوس هكسلى	مارلين تانرس
٤٥-	التراث المغفور	روبرت ج دنيا - جون ف أ قاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأنبى الحديث (ج١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	قرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	ه . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمود يرادة وعثمانى الميود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانية أمريكية	داريو بيانوبيا وخ . م بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدعيمى	ب . نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى قطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (ج١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (ج٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحيرة (مسرحية)	كاراوس مونيث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الفنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢-	لذة النص	رولان بارت	محمد خير البقاعى .
٦٣-	تاريخ النقد الأنبى الحديث (ج٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان رود	رمسيس عوض .
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض .
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الطيم
٦٧-	مختارات	فرناندو بيمورا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العلم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد قزاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج روبريجت	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	قزاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوفا	حسن بيومى
٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندرية موروا	أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	عبد المقصود عبد الكريم

٧٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٢)	رينيه وريك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد رويرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسيبسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوز
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مصرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتقرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيبنز	أحمد زايد ومحمد محبى الدين
٩٠-	وهم السيف	ميجل دى ثرياتس	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	بارير الاسوستكا	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإصطناعى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولة	مايك فينرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بوينو بايخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	إيوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نخبة	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مسألة العولة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	رشيد بنحو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	عز الدين الكتانى الإبريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آباء	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى	برتول بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	منخل إلى النص الجامع	جيرارچينيت	عبد العزيز شيبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعور
١٠٧-	صورة الفنان فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسيس هينسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف
١١٣-	رأية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	رول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان

١١٦-	امراة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا تلسون	تهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ياشراق: روف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لعد	نخبة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغير عن الكاتبات العربيات	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيل ألكسندر وفنابولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكاتب	جون جراى	أحمد فؤاد بليغ
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سيريك ثورپ ديفى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	فولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسنت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروتة	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	آندريه جوندز فرانك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولة	مايك فينرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريع حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كوتو	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيقلينا تارونى	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيغال	ريشارد فاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التطير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	عدلى السمرى
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة	كارلو جولونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث	كارلوس فويتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء	ميجيل دى ليس	على عبدالرؤف البمبى
١٤٧-	خطبة الإدانة الطويلة	تاتكريد بورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨-	القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس	عاطف فضول	أسامة إسمير
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان
١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	محمد محمد الخطابى
١٥٣-	غرام الفراغة	فيولين فاتويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت

١٥٥-	الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جى آنبال وآلان وأوديت فيرمو	مى التلمسانى
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامى الكتوجى	عبدالعزیز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	قرنان يرويل	بشير السباعى
١٥٩-	الإيديولوجية	ديفيد هوكس	إبراهيم فتحي
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١-	من المسرح الإسباني	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زبدان عبدالحليم زبدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوجنا الآسيوى	صلاح عبدالعزیز محجوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع	جورين مارشال	باشراف: محمد الجوهرى
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوثير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعلب	أ. ن أفانا سيفا	سهير المصادفة
١٦٦-	العلاقات بين التبتين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	محمد محمود أبو غدیر
١٦٧-	فى عالم طاغور	رابندراناث طاغور	شكرى محمد عیاد
١٦٨-	دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عیاد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	شكرى محمد عیاد
١٧٠-	الطريق	ميغيل دليبيس	يسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس	مختارات	محمد محمد الخطابى
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجیه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	حصه إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدي إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاويد	إسماعيل فصیح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	النقد الأدبى الأمريكى	فنسنٹ ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والنبوة	وجب. بيتس	ياسين طه حافظ
١٨٣-	چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحي العشرى
١٨٤-	القاهرة... حالة لا تنام	هانز إيندورفر	دسوقي سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرضة	بُرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأدب	القين كرنان	بدر الديب
١٨٩-	العمى والبصيرة	پول دى مان	سعيد القانمى
١٩٠-	محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد قرجانى
١٩١-	الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	مصطفى حجازى السيد
١٩٢-	سياحت تامه إبراهيم بك (ج١)	زين العابدين المراعى	محمود سلامة علاوى
١٩٣-	عامل المنجم	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد

١٩٤-	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥-	شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦-	المهلة الأخيرة	قالتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧-	الفاروق	شمس العلماء شبلى النعماني	جلال السعيد الحفناوي
١٩٨-	الاتصال الجماهيري	ابوين إمري وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩-	تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية	يعقوب لاندأوي	جمال أحمد الرفاعي وأحمد عبد الطيف حماد
٢٠٠-	ضحايا التنمية	جيرمي سيبروك	فخري لبيب
٢٠١-	الجانب الديني للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الانتصاري
٢٠٢-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣-	الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالي	جلال السعيد الحفناوي
٢٠٤-	تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد محمود هويدي
٢٠٥-	الجينات والشعوب واللغات	لويجي لوقا كافاللي - سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦-	الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	علي يوسف علي
٢٠٧-	ليل أفريقي	رامون خوتاسنديز	محمد أبو العطا
٢٠٨-	شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩-	السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠-	مثنويات حكيم سنائي	سنائي الغزنوي	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١-	فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدي عبد الغني
٢١٢-	قصص الأمير مرزيان	مرزيان بن رستم بن شروين	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣-	مصر منذ قديم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد علي الناصري
٢١٤-	قواعد جديدة للمنهج في علم الاجتماع	أنتوني جينز	محمد محمود محي الدين
٢١٥-	سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢)	زين العابدين المراغي	محمود سلامة علاوي
٢١٦-	جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧-	مسرحيتان طليعيتان	ص. بيكيت	نادية البنهاوي
٢١٨-	لعبة الحجلة (رايولا)	خوليو كورتازان	علي إبراهيم منوفي
٢١٩-	بقايا اليوم	كانزو ايشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠-	الهيولية في الكون	باري باركر	علي يوسف علي
٢٢١-	شعرية كفاقي	جريجوري جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢-	فرانز كافكا	رونالد جراي	نسيم مجلي
٢٢٣-	العلم في مجتمع حر	بول فيرابنر	السيد محمد نقادي
٢٢٤-	بمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥-	حكاية غريق	جابريل جارشيا ماركث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦-	أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هريت اورانس	طاهر محمد علي البربري
٢٢٧-	المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	موسى مارديا ليف يوركي	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ماري تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩-	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيغان	أمير إبراهيم العمري
٢٣٠-	عن التباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣١-	الذرافيل	خايمي سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستينز	مصطفى إبراهيم فهمي

٢٣٣-	فكرة الاضمحلال	آرثر هومان	طلعت الشايب
٢٣٤-	الإسلام في السودان	ج. سينسر تريمنجهام	قزاد محمد عكود
٢٣٥-	ديوان شمس تبريزي (ج١)	مولانا جلال الدين الرومي	إبراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦-	الولاية	ميشيل تود	أحمد الطيب
٢٣٧-	مصر أرض الوادي	روين فيرين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨-	العولة والتحرير	الانكتاد	ياسر محمد جادالله وعري مديولى أحمد
٢٣٩-	العربي في الأدب الإسرائيلي	جيلرافر - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠-	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامي حافظ	صلاح عبدالعزيز محجوب
٢٤١-	في انتظار البرابرة	ج . م كويتز	ابنصام عبدالله سعيد
٢٤٢-	سبعة أنماط من القموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن عبدالنبي
٢٤٣-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	على عبدالرؤف البمبي
٢٤٤-	الغليان	لاورا إسكييل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥-	نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	توفيق على منصور
٢٤٦-	مختارات قصصية	جابريل جارتيا ماركت	على إبراهيم منوفى
٢٤٧-	الثقافة الجماهيرية والحدائق في مصر	والتر إرمبريست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨-	حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩-	لغة التمزق	براجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠-	علم اجتماع العلوم	بومنيك فينيك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١-	موسوعة علم الاجتماع (ج٢)	جوردين مارشال	بإشراف: محمد الجوهري
٢٥٢-	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣-	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	حسن بيومى
٢٥٤-	الفلسفة	ديف روينسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥-	أفلاطون	ديف روينسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦-	بيكارث	ديف روينسون وكريس جرات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧-	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨-	الفجر	سير أنجوس فريزر	عبادة كحيلة
٢٥٩-	مختارات من الشعر الأرمني عبر العصور	اقلام مختلفة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠-	موسوعة علم الاجتماع (ج٢)	جوردين مارشال	بإشراف: محمد الجوهري
٢٦١-	رحلة في فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢-	مدينة المعجزات	إيوارد مندوتا	محمد أبو العطا
٢٦٣-	الكشف عن حافة الزمن	جون جرين	على يوسف على
٢٦٤-	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض
٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم سويلم
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرويكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزي (ج٢)	مولانا جلال الدين الرومي	إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج١)	وليم جيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج٢)	وليم جيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية	توماس سى. باترسون	شوقى جلال

٢٧٢-	الأنيرة الأثرية فى مصر	س. س والترز	إبراهيم سلامة
٢٧٣-	الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة ياربارا	رومولو جلاجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	قنون السينما	فرائك جوتيران	عبد القادر التلمسانى
٢٧٧-	الچينات: الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد
٢٨١-	الفريوس الأعلى	مولانا عبد الطيم شرر الكهنوى	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وليبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق	خوان رولفو	على البعبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً	يوريبيدس	أحمد عثمان
٢٨٥-	رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	سمير عبد الحميد
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢)	زين العابدين المراغى	محمود سلامة علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولة والنظام العالمى	انتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منجهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوس	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	المسرح الإسباني فى القرن العشرين (ج١)	فرانشيسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	المسرح الإسباني فى القرن العشرين (ج٢)	فرانشيسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر آلن	نخبة من المترجمين
٢٩٤-	فن الشعر	يوالو	رجاء ياقوت صالح
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦-	مكبث	وايم شكسبير	محمد مصطفى بدرى
٢٩٧-	فن التحويل بين اليونانية والسريانية	نيوتيسوس ثراكس ويوسف الأهوانى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد	أبو بكر تقاوالبويه	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠-	أسطورة بروسيس فى الأدب الإنجليزى والفرنسى (ج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبيهاء چامين وايزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروسيس فى الأدب الإنجليزى والفرنسى (ج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندي
٣٠٢-	فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣-	بوذا	جين هوب ويورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤-	ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥-	الجلد	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦-	الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	جان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧-	الشعور	ديفيد بايينو	محمود محمد أحمد
٣٠٨-	علم الوراثة	ستيف جوتز	مملوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩-	الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى	جمال الجزيرى
٣١٠-	يونج	ناجى هيد	محيى الدين محمد حسن

٢١١-	مقال فى المنهج الفلسفى	كوانجورود	فاطمة إسماعيل
٢١٢-	روح الشعب الاسود	وايم دى بويرز	أسعد حليم
٢١٣-	أمثال فلسطينية	خاير بيان	عبدالله الجعيدى
٢١٤-	الفن كعدم	جينس مينيك	هويدا السباعى
٢١٥-	جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	كاميليا صبحى
٢١٦-	محاكمة سقراط	آف. ستون	نسيم مجلى
٢١٧-	بلا غد	شير لايموفا- زنيكين	أشرف الصباغ
٢١٨-	الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	أشرف الصباغ
٢١٩-	صور دريدا	جايتير ياسييفاك وكريستوفر نوريس	حسام نايل
٢٢٠-	لمعة السراج فى حضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٢٢١-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ١)	ليقى برو قنسال	نخبة من المترجمين
٢٢٢-	وجهات غربية حديثة فى تاريخ الفن	دبليو يوجين كلينباور	خالد مفلح حمزة
٢٢٣-	فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم سليمان
٢٢٤-	اللعب بالنار	أشرف أسدى	محمود سلامة علاوى
٢٢٥-	عالم الآثار	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٢٢٦-	المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	حسن صقر
٢٢٧-	مختارات شعرية مترجمة (ج ١)	نخبة	توفيق على منصور
٢٢٨-	يوسف وزليخا	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	عبد العزيز بقوش
٢٢٩-	رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٢٣٠-	كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٢٣١-	عندما جاء السردين	ستيفن جراى	سامية دياب
٢٣٢-	القصة القصيرة فى إسبانيا	نخبة	على إبراهيم منوفى
٢٣٣-	الإسلام فى بريطانيا	نبيل مطر	بكر عباس
٢٣٤-	لقطات من المستقبل	آرثر س كلارك	مصطفى فهمى
٢٣٥-	عصر الشك	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٢٣٦-	متون الأهرام	نصوص قديمة	حسن صاير
٢٣٧-	فلسفة الولاء	جوزايا روس	أحمد الأنصارى
٢٣٨-	نظرات حائرة (وقصص أخرى من الهند)	نخبة	جلال السعيد الحفناوى
٢٣٩-	تاريخ الأدب فى إيران (ج ٢)	على أصغر حكمت	محمد علاء الدين منصور
٢٤٠-	اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	فخرى لبيب
٢٤١-	قصائد من رلكه	رايتز ماريا رلكه	حسن حلمى
٢٤٢-	سلامان وأيسال	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	عبد العزيز بقوش
٢٤٣-	العالم البرجوازى الزائل	ناين جورديمر	سمير عبد ربه
٢٤٤-	الموت فى الشمس	بيتر بلانجوه	سمير عبد ربه
٢٤٥-	الركض خلف الزمن	يوته ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢٤٦-	سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٢٤٧-	المصيبة الطائشون	جان كوكتو	بكر الحلو
٢٤٨-	المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (ج ١)	محمد فؤاد كويردلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٤٩-	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والدرون وآخرون	أحمد عمر شاهين

٢٥٠-	بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	عطية شحاتة
٢٥١-	مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٢٥٢-	قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٢٥٣-	الفن الإسلامى فى الأتلس (الزخرفة الهندسية)	باسيليو بابلون مالدوناند	على إبراهيم منوفى
٢٥٤-	الفن الإسلامى فى الأتلس (الزخرفة النباتية)	باسيليو بابلون مالدوناند	على إبراهيم منوفى
٢٥٥-	التيارات السياسية فى إيران	حجت مرتضى	محمود سلامة علاوى
٢٥٦-	الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٢٥٧-	متون هيرميس	نصوص قديمة	عمر الفاروق عمر
٢٥٨-	أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٥٩-	محاورات بارمنديس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٢٦٠-	أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشريبنى
٢٦١-	التصحح: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٢٦٢-	تلميذ بابنيرج	هاينرش شبورال	سيد أحمد فتح الله
٢٦٣-	حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيسون	صبرى محمد حسن
٢٦٤-	حادثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٢٦٥-	سأم باريس	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٢٦٦-	نساء يركضن مع الثناب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٢٦٧-	القلم الجرىء	نخبة	البراق عبد الهادى رضا
٢٦٨-	المصطلح السردى	جيرالد برنس	عابد خزندار
٢٦٩-	المرأة فى ألب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٢٧٠-	الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٢٧١-	التصوف الأولون فى الألب التركى (ج٢)	محمد فؤاد كويرلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٧٢-	عاش الشباب	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٢٧٣-	كيف تعد رسالة دكتوراه	أمبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٢٧٤-	اليوم السادس	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٢٧٥-	الخلود	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٢٧٦-	الغضب وأحلام السنين	نخبة	إبوار الخراط
٢٧٧-	تاريخ الألب فى إيران (ج٤)	على أصغر حكمت	محمد علاء الدين منصور
٢٧٨-	المسافر	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج
٢٧٩-	ملك فى الحقيقة	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٢٨٠-	حديث عن الخسارة	جوتتر جراس	شيرين عبدالسلام
٢٨١-	أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٢٨٢-	تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادى
٢٨٣-	هدية الحجاز	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨٤-	القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٢٨٥-	مشتري العشق	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٢٨٦-	دفاعاً عن التاريخ الألبى التسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٢٨٧-	أغنيات وسوناتات	جون دن	بهاء جاهين
٢٨٨-	مواظع سعدى الشيرازى	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور

سمير عبدالحميد إبراهيم	نخبة	من الأدب الباكستاني المعاصر	٢٨٩-
عثمان مصطفى عثمان	نخبة	الأرشيفات والمدن الكبرى	٢٩٠-
منى الدروبي	مايف بينغشى	الحافلة الليكسية	٢٩١-
عبداللطيف عبدالحليم	نخبة	مقامات ورسائل أندلسية	٢٩٢-
زينب محمود الخضيرى	ندوة لويس ماسينيون	فى قلب الشرق	٢٩٣-
هاشم أحمد محمد	بول بيفيز	القوى الأربع الأساسية فى الكون	٢٩٤-
سليم حمدان	إسماعيل قصيح	آلام سياوش	٢٩٥-
محمود سلامة علاوى	تقى نجارى راد	السافاك	٢٩٦-
إمام عبدالفتاح إمام	لورانس جين	نيتشه	٢٩٧-
إمام عبدالفتاح إمام	فيليب تودى	سارتر	٢٩٨-
إمام عبدالفتاح إمام	ديفيد ميروفتس	كامى	٢٩٩-
باهر الجوهري	مسيائيل إندى	مومو	٤٠٠-
ممدوح عبد المنعم	زيادون ساربر	الرياضيات	٤٠١-
ممدوح عبد المنعم	ج. ب. ماك ايفوى	هوكنج	٤٠٢-
عماد حسن بكر	توبور شتورم	رية المطر والملابس تصنع الناس	٤٠٣-
ظبية خميس	ديفيد إبرام	تعريضة الحسى	٤٠٤-
حمادة إبراهيم	أندريه جيد	إيزابيل	٤٠٥-
جمال عبد الرحمن	مانويلا مانتاناريس	المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	٤٠٦-
طلعت شاهين	أقلام مختلفة	الأدب الإسباني المعاصر بأقلام كتابه	٤٠٧-
عنان الشهاوى	جوان فوشركنج	معجم تاريخ مصر	٤٠٨-
إلهامى عمارة	برتراند راسل	انتصار السعادة	٤٠٩-
الزواوى بغورة	كارل بوير	خلاصة القرن	٤١٠-
أحمد مستجير	جينيقر أكرمان	همس من الماضى	٤١١-
نخبة	ليفى بروفنسال	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ٢)	٤١٢-
محمد البخارى	ناظم حكمت	أغنيات المنفى	٤١٣-
أمل الصبيان	باسكال كازانوف	الجمهورية العالمية للأدب	٤١٤-
أحمد كامل عبدالرحيم	فريدريش نورنيمات	صورة كوكب	٤١٥-
مصطفى بدوى	أ. أ. ريتشاردز	مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	٤١٦-
مجاهد عبدالمنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج ٥)	٤١٧-
عبد الرحمن الشيخ	جين هاثواى	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	٤١٨-
نسيم مجلى	جون مايو	العصر النهي للإسكندرية	٤١٩-
الطيب بن رجب	فولتير	مكرو ميجاس	٤٢٠-
أشرف محمد كيلانى	روى متحدة	الولاء والقيادة	٤٢١-
عبدالله عبدالرازق إبراهيم	نخبة	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج ١)	٤٢٢-
وحيد النقاش	نخبة	إسراءات الرجل الطيف	٤٢٣-
محمد علاء الدين منصور	نور الدين عبدالرحمن الجامى	لوائح الحق ولوامع العشق	٤٢٤-
محمود سلامة علاوى	محمود طلوعى	من طاووس إلى فرح	٤٢٥-
محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب	نخبة	الخفافيش وقصص أخرى	٤٢٦-
ثريا شلبى	باى إنكلان	بانديراس الطاغية	٤٢٧-

٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك	محمد أمان صافى
٤٢٩-	هيجل	ليود سبنسر وأندرجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	كانط	كرستوفر وانت وأندرجى كليوفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	ماكياقالى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	جويس	بيفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	الرومانسية	دونكان هيث وجون بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زيريج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج ١)	فريدريك كويلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندي في بلاد الشرق	شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بييرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى	صدر الدين عيني	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت (المرأة الفرعونية)	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية	كيس فرستينج	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	بروين تاتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	الكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كير	أحمد محمود
٤٤٧-	نظرية الكم	ج. پ. ماك إيغوى	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨-	علم نفس التطور	ديلان إيفانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩-	الحركة النسائية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	ما بعد الحركة النسائية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن ويون فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	لينين والثورة الروسية	ريتشارد إيجناترى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وقواد الدهان
٤٥٤-	خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل
٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)	فريدريك كويلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء في الفكر السياسى الغربى	سوزان مولر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيدس غارثيا أريغال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانتستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	لكأن	داريان ليدر وجوى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوريين	عبدالرشيد الصانق محمودى	عبدالرشيد الصانق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارتنى	حصه إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب ويطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة محمود

٤٦٧-	التفكير السياسي	ستيفين نيلو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصاري
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	نخبة	محمد السيد التنة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج-٢)	نخبة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢-	نون كيوخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثريانتس سايبيرا	سليمان العطار
٤٧٣-	نون كيوخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثريانتس سايبيرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والتسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦-	أرض الحباب بعيدة: بيرم التونسي	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩-	المقهى (مسرحية صينية)	لاوشه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠-	تساي ون جى (مسرحية صينية)	كو موروا	عبد العزيز حمدى
٤٨١-	عبادة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة محمود
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	أحمد الشامى
٤٨٤-	جمالية التلقى	هانسن روبرت ياوس	رشيد بنحو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد أبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسْرُل: الفلسفة علماً بقيقاً	هُسْرُل	محمود رجب
٤٩٠-	أسماء الببغاء	محمد قانبرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد
٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى (الخروج فى النهار)	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (ج-١)	إكوانو بانولى	نخبة
٤٩٧-	العثمانية والتنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والتنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جونيث تاكر ومارجريت مريونز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والجنس	نخبة	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى (دراسة فى السيرة الذاتية العربية)	تيتز روكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (ج-١)	آرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	هدى الصدة	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (ج-١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (ج-٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق

٥٠٦-	ربما كان قديساً	آن تيلر	عبد الحميد فهمي الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضي الجميل	بيتر شيفر	شوقي فهمي
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومي	عبد الباقي جلبتارلي	عبد الله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان في عهد سلاطين المماليك	أدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة	كارلو جولونوي	عبد الرزاق عيد
٥١١-	كوكب مرقع	آن تيلر	عبد الحميد فهمي الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائي	تيموثي كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمي
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جويتان كولار	مصطفى بيومي عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطي بوجلاس	فدوى مالطي بوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان في شفاء الإدمان	آرنولد واشنطن وودونا باوندي	صبري محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات في المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصاري
٥٢٠-	الولع بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	آرثر جولد سميث	عبد الوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا في تاريخها	أميركو كاسترو	علي إبراهيم منوفي
٥٢٣-	الفن الطليطلي الإسلامي والمذجن	باسيليو بابون مالدونادو	علي إبراهيم منوفي
٥٢٤-	الملك لير	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوي
٥٢٥-	موسم صيد في بيروت وقصص أخرى	لنيس جونسون رزيفز	نادية رفعت
٥٢٦-	علم السياسة البيئية	ستيفن كروول ووليم رانكين	محيي الدين مزيد
٥٢٧-	كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيري
٥٢٨-	تروتسكي والماركسية	طارق علي وفيل إيفانز	جمال الجزيري
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال في شعره الأدي	محمد إقبال	حازم محفوظ وحسين نجيب المصري
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر
٥٣١-	ما الذي حدث في «حدث» ١١ سبتمبر؟	چاك بريد	صفاء فتحي
٥٣٢-	المقامر والمستشرق	هنري لورنس	بشير السباعي
٥٣٣-	تطوُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد الشرقاوي
٥٣٤-	الإسلاميون الجزائريون	سيفرين لوبا	حمادة إبراهيم
٥٣٥-	مخزن الأسرار	نظامي الكنجوي	عبد العزيز بقوش
٥٣٦-	الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون	شوقي جلال
٥٣٧-	للحب والحرية	نخبة	عبد الغفار مكاوي
٥٣٨-	النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني	كيت دانيال	محمد الحبيدي
٥٣٩-	خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحي
٥٤٠-	توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رؤف عباس
٥٤١-	هي تخيل، وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢-	قصص مختارة من الألب اليوناني الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣-	السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وقاء عبدالقادر
٥٤٤-	ميلاني كلاين	نخبة	حمدي الجابري

٥٤٥-	يا له من مباح محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق على منصور
٥٤٧-	بارت	فيليب ثودي وأن كورس	جمال الجزيري
٥٤٨-	علم الاجتماع	ريتشارد أوزيرن وبورن فان لون	حمدي الجابري
٥٤٩-	علم العلامات	بول كويلي وليتاجانز	جمال الجزيري
٥٥٠-	شكسبير	نيك جروم وييرو	حمدي الجابري
٥٥١-	الموسيقى والعولة	سايمون مانتلي	سمحة الخولي
٥٥٢-	قصص مثالية	ميجيل دي ثريانتس	علي عبد الرعوف البمبي
٥٥٣-	مدخل الشعر الفرنسي الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤-	مصر في عهد محمد علي	عفاف لطفي السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥-	الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادي والعشرين	أناتولي أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالي
٥٥٦-	جان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدي الجابري
٥٥٧-	الماركيز دي ساد	ستوارت هود وجراهام كرواي	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨-	الدراسات الثقافية	زويدين ساردارويورين فان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩-	الماس الزائف	تشا تشاجي	عبدالحى أحمد سالم
٥٦٠-	صلصلة الجرس	نخبة	جلال السعيد الحفناوي
٥٦١-	جناح جبريل	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦٢-	بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣-	ورود الخريف	خاثيرنتو بينابينتتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٤-	عش الغريب	خاثيرنتو بينابينتتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٥-	الشرق الأوسط المعاصر	ديورا. ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦-	تاريخ أوروبا في العصور الوسطى	موريس بيشوب	علي السيد علي
٥٦٧-	الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨-	الأممولى في الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر
٥٦٩-	موقع الثقافة	هومي. ك. بابا	ثائر نيب
٥٧٠-	نول الخليج الفارسي	سير روبرت هاي	يوسف الشاروني
٥٧١-	تاريخ النقد الإسباني المعاصر	إيميليا دي ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢-	الطب في زمن الفراغة	يرونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣-	فرويد	ريتشارد ايجنانتس وأسكار زارتي	جمال الجزيري
٥٧٤-	مصر القديمة في عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين عبد العزيز السباعي
٥٧٥-	الاقتصاد السياسي للعولة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦-	فكر ثريانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشري محمد
٥٧٧-	مغامرات بينوكيو	كارلو كولاودي	محمد قدرى عمارة
٥٧٨-	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومي ميزوكوشي	محمد إبراهيم وعصام عبد الرعوف
٥٧٩-	تشومسكي	جون ماهر وچودي جرونز	محيي الدين مزيد
٥٨٠-	دائرة المعارف النولية (جا)	جون فيزر ويول سيجرجز	محمد قنحي عبدالهادي
٥٨١-	الحققي يموتون	ماريو يوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢-	مرايا الذات	هوشنك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣-	الجيران	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان

٥٨٤-	سفر	محمود نولات آبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥-	الأمير احتجاج	هوشنك كلشيري	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦-	السينما العربية والأفريقية	ليزييث مالكموس وروى آرمن	سهام عبد السلام
٥٨٧-	تاريخ تطور الفكر الصينى	نخبة	عبدالعزیز حمدى
٥٨٨-	أمنحوتب الثالث	أنيس كابرول	ماهر جورجياتى
٥٨٩-	تمبكت العجبية	فيلكس دييواه	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠-	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدي عبدالله
٥٩١-	الشاعر والفكر	هورانتوس	على عبدالقواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢-	الثورة المصرية	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣-	قصائد ساحرة	بول فاليرى	بكر الحلو
٥٩٤-	القلب السمين	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (ج٢)	إكوانو بانولى	نخبة
٥٩٦-	الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧-	مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨-	مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩-	فلسفة الشرق	هرداد مهريز	محمود سلامة علاوى
٦٠٠-	الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١-	النسوية والمواطنة	ريان فوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلي
٦٠٢-	ليوتار: نحو فلسفة ما بعد حداثة	جيمس وليامز	إيمان عبدالعزیز
٦٠٣-	النقد الثقافى	آرثر آيزنبرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤-	الكوارث الطبيعية (ج١)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٦٠٥-	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى الصغير	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦-	قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى
٦٠٧-	قلب الجزيرة العربية (ج١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨-	قلب الجزيرة العربية (ج٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩-	الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠-	العمارة المدججة	رفانيل لوپث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١-	النقد والأيدولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢-	رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣-	السياحة والسياسة	كوان مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤-	بيت الأقصر الكبير	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥-	عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦-	أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧-	الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨-	نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩-	مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠-	السلام الصليبي	توماش ماستاك	بشير السباعى
٦٢١-	النوبة المعبر الحضارى	وليم. ى. أنمز	فؤاد عكود
٦٢٢-	أشعار من عالم اسمه الصين	آى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى

٦٢٣-	نوابر جحا الإيراني	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤-	أزمة العالم الحديث	رينيه جينو	عمر الفاروق
٦٢٥-	الجرح السرى	جان جينيه	محمد برادة
٦٢٦-	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧-	حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨-	أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩-	قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠-	سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١-	مختارات من الشعر الأفرىقى المعاصر	نخبة	ياشرف: حسن طلب
٦٣٢-	المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	بولورس برامون	رانيا محمد
٦٣٣-	الحب وفنونه	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤-	مكتبة الإسكندرية	روى ماكويو واسماعيل سراج الدين	مصطفى اليهنساوى
٦٣٥-	التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦-	حج يولنده	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧-	مصر الخديوية	ف. روبرت هنتز	بدر الرفاعى
٦٣٨-	الديمقراطية والشعر	روبرت بن ودين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩-	فنلق الأرق	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠-	الكسياد	الأميرة أناكومنينا	حسن حبشى
٦٤١-	برتراندرسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢-	داروين والتطور	جوناثان ميلر ويورين فان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣-	سفرنامه حجاز	عبد الماجد الديرابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤-	العلوم عند المسلمين	هوارد ديتيرنر	فتح الله الشيخ
٦٤٥-	السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلى ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦-	قصة الثورة الإيرانية	سپهر نبيج	عبد الوهاب علوب
٦٤٧-	رسائل من مصر	جون نينيه	فتحى العشرى
٦٤٨-	بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩-	الخوف وقصص خرافية أخرى	نخبة	سحر يوسف
٦٥٠-	الولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روجر أورين	عبد الوهاب علوب
٦٥١-	بيليسبس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢-	آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣-	مدرسة الطفاة	إيريش كستتر	سمير جريس
٦٥٤-	أساطير شعبية من أوزبكستان (ج١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥-	أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦-	خيز الشعب والأرض الحمراء	آلفونسو سامستري	ممدوح البستاوى
٦٥٧-	محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا- أرينال	خالد عباس
٦٥٨-	حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩-	قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبد اللطيف عبداللطيم
٦٦٠-	نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١-	روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى

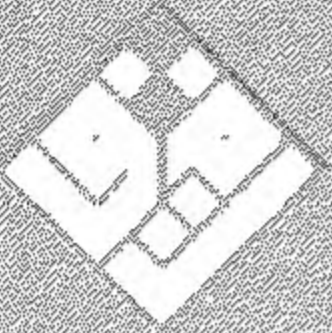
٦٦٢-	رحلة إلى الجنود	داسو سالبيار	صبرى التهامى
٦٦٣-	امراة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤-	الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان - إنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥-	عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦-	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	وولفجانج اتش كليمن	منحت الجيار
٦٦٧-	الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	آلفن جولندر	على ليلة
٦٦٨-	ثقافات العولة	فريدريك چيمسون - ماسلو ميوشى	ليلى الجبالى
٦٦٩-	ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠-	أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو	ماهر البطوطى
٦٧١-	قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	جيمس بولنوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢-	مختارات قصائد فرنسية للأطفال	نخبة	إيتهاى سالم
٦٧٣-	ضرب الكليم	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوى
٦٧٤-	ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥-	أثينا السوداء (ج٢، ج١)	مارتن برنال	ياشراف: محمود إبراهيم السعنى
٦٧٦-	أثينا السوداء (ج٢، ج١)	مارتن برنال	ياشراف: محمود إبراهيم السعنى
٦٧٧-	تاريخ الألب فى إيران (ج١ ، ج٢)	إيوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨-	تاريخ الألب فى إيران (ج٢ ، ج١)	إيوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩-	مختارات شعرية مترجمة (ج٢)	ويليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠-	سنوات الطفولة	وول شوينكا	سمير عبد ربه
٦٨١-	هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢-	نجوم حظر التجول الجديد	بن أوكرى	صبرى محمد حسن
٦٨٣-	سكين واحد لكل رجل	تى. م. ألوكر	صبرى محمد حسن
٦٨٤-	الأعمال القصصية (ج١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٥-	الأعمال القصصية (ج٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦-	امراة محاربة	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧-	محبوبة	فتانة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨-	الانفجارات الثلاثة الكبرى	فيليب م. لوپر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩-	الملف	تانووش روجيفيتش	هناى عبد الفتاح
٦٩٠-	محاكم التفتيش فى فرنسا	جوزيف ر. سترابر	رمسيس عوض
٦٩١-	ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	دنيس براين	رمسيس عوض
٦٩٢-	الوجودية	ريتشارد أيجانسى وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣-	القتل الجماعى: المحرقة	حاتيم برشيت وآخران	جمال الجزيرى
٦٩٤-	بريدا	جيف كولنر وبيل ماييلين	حمدى الجابرى
٦٩٥-	رسل	ديف روينسون وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦-	روسو	ديف روينسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧-	أرسطو	روبرت وبفين وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨-	عصر التنوير	ليود سبنسر وأندريجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩-	التحليل النفسى	إيفان وارد وأوسكار زاراتى	جمال الجزيرى
٧٠٠-	حقيقة كاتب	ماريو فرجاش	بسمة عبدالرحمن

٧٠١-	الذاكرة والحدثة	وليم رود فيفيان	منى البرنس
٧٠٢-	الأمثال الفارسية	أحمد وكيلىان	محمود علوى
٧٠٣-	تاريخ الأدب فى إيران (ج٢)	إيوارد جرانفيل براون	أمين الشواربى
٧٠٤-	فيه ما فيه	مولانا جلال الدين الرومى	محمد علاء الدين منصور وآخرين
٧٠٥-	فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	الإمام الغزالى	عبد الحميد مذكور
٧٠٦-	الشجرة الوراثية وكتاب التحولات	جوتسون ف. يان	عزت عامر
٧٠٧-	قالت بنيامين	نخبة	وفاء عبدالقادر
٧٠٨-	فراغة من؟	دونالد مالكوام ريد	عرف عباس
٧٠٩-	معنى الحياة	ألڤريد أدلر	عادل نجيب بشرى
٧١٠-	الأطفال: التكنولوجيا والثقافة	يان هانشباى وجوموران - إليس	دعاء محمد الخطيب
٧١١-	كرة التاج	ميرزا محمد هادى رسوا	هناء عبد الفتاح
٧١٢-	الإلياذة (ج١)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٣-	الإلياذة (ج٢)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٤-	حديث القلوب	لامنيه	حنا صاوه
٧١٥-	جامعة كل المعارف (ج١)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٦-	جامعة كل المعارف (ج٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٧-	جامعة كل المعارف (ج٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٨-	جامعة كل المعارف (ج٤)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٩-	جامعة كل المعارف (ج٥)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧٢٠-	جامعة كل المعارف (ج٦)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧٢١-	فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١)	هارى آ. ولفسون	مصطفى لييب عبد الفتى
٧٢٢-	الصفحة وقصص أخرى	يشار كمال	الصفصافى أحمد القطورى
٧٢٣-	تحديات ما بعد الصهيونية	إفرايم نيمنى	أحمد ثابت
٧٢٤-	اليسار الفرويدى	بول روبنسون	عبد الريس
٧٢٥-	الاضطراب النفسى	جون فينكس	مى مقلد
٧٢٦-	الموريسكيون فى الغرب	غيرمو غوثاليس بوسنو	مروة محمد إبراهيم
٧٢٧-	حلم البحر	باچين	وحيد السعيد
٧٢٨-	العولة: تدمير العمالة والنمو	موريس آليه	أميرة جمعة
٧٢٩-	الثورة الإسلامية فى إيران	صائق زيبا كلام	هويدا عزت
٧٣٠-	حكايات من السهول الأفريقية	آن جاتى	عزت عامر
٧٣١-	النوع: الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف	نخبة	محمد قدرى عمارة
٧٣٢-	قصص بسيطة	إنجو شولتسه	سمير جريس
٧٣٣-	مأساة عطيل	وليم شيكسبير	محمد مصطفى بدوى
٧٣٤-	بونابرت فى الشرق الإسلامى	أحمد يوسف	أمل الصبان
٧٣٥-	فن السيرة فى العربية	مايكل كوبرسون	محمود محمد مكى
٧٣٦-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (ج١)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٣٧-	الكوارث الطبيعية (ج٢)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٧٣٨-	مشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الثورة الماركسية (ج١)	جيرار دى جورج	محمد عواد
٧٣٩-	مشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر (ج٢)	جيرار دى جورج	محمد عواد

خطابات القوة	بارى هندس	مرقت ياقوت	٧٤٠-
الإسلام وأزمة العصر	برنارد لويس	أحمد هيكل	٧٤١-
أرض حارة	خوسيه لاكوادرا	رزق يهنسى	٧٤٢-
الثقافة منظور داروينى	روبرت أونجر	شوقى جلال	٧٤٣-
ديوان الأسرار والرموز	محمد إقبال	سمير عبد الحميد	٧٤٤-
المآثر السلطانية	بيك الدنبلى	محمد أبو زيد	٧٤٥-
تاريخ التحليل الاقتصادى (مج ١)	جوزيف . أ. شوميتز	حسن النعيمى	٧٤٦-
المجاز فى لغة السينما	تريفور وايتوك	إيمان عبد العزيز	٧٤٧-
تدمير النظام العالمى	فرانسيس بويل	سمير كريم	٧٤٨-
أيكولوجيا لغات العالم	ل.ج. كالفيه	باتسى جمال الدين	٧٤٩-
الإلياذة	هوميروس	أحمد عثمان	٧٥٠-
الإسراء والمعراج فى تراث الشعر الفارسى	نخبة	علاء السباعى	٧٥١-
ألمانيا بين عقدتى الذنب والخوف	جمال قارصلى	نمر عارورى	٧٥١-
التنمية والقيم	إسماعيل سراج الدين وآخرون	محسن يوسف	٧٥٢-
الشرق والغرب	أنا مارى شيميل	عبد السلام حيدر	٧٥٤-
تاريخ الشعر الإيبانى خلال القرن العشرين	أندروب ديبكى	على إبراهيم متوفى	٧٥٥-
ذات العيون الساحرة	إنريكي خاردييل بوتشيللا	خالد محمد عباس	٧٥٦-
تجارة مكة	باتريشيا كرون	آمال الروبى	٧٥٧-
الإحساس بالعولة	بروس روينز	عاطف عبد الحميد	٧٥٨-
النثر الأردى	مولوى سيد محمد	جلال السعيد الحفناوى	٧٥٩-
الدين والتصور الشعبى للكون	السيد الأسود	السيد الأسود	٧٦٠-
جيوب مثقلة بالحجارة	فيرجينيا وولف	فاطمة ناعوت	٧٦١-
المسلم عبثاً و صديقاً	ماريا سوليداد	عبد العال صالح	٧٦٢-
الحياة فى مصر	أنريكو بيا	نجوى عمر	٧٦٣-
ديوان غالب الدهلوى (شعر غزل)	غالب الدهلوى	حازم محفوظ	٧٦٤-
ديوان خواجه الدهلوى (شعر تصوف)	خواجه الدهلوى	حازم محفوظ	٧٦٥-
الشرق المتخيل	تيرى هنتش	غازى برو و خليل أحمد خليل	٧٦٦-
الغرب المتخيل	نسب سمير الحسينى	غازى برو	٧٦٧-
حوار الثقافات	محمود فهمى حجازى	محمود فهمى حجازى	٧٦٨-
أدباء أحياء	فريدريك هتمان	رندا النشار وضياء زاهر	٧٦٩-
السيدة بيرفيكتا	بينيتو بيريث جالنوس	صبرى التهامى	٧٧٠-
السيد سيجوندو سومبرا	ريكارو جويرالديس	صبرى التهامى	٧٧١-
برخت ما بعد الحداثة	إليزابيث رايت	محسن مصيلحى	٧٧٢-

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٥٠٠٤ / ٢٠٠٥



بريخت

ما بعد الحداثة

تقول إيزابيث رايت إن مسرح ما بعد الحداثة، مسرح بيكيت وجوزيف تشايكين وروبرت ويلسون وريتشارد فورمان، ليس نتاجاً لجماليات أنطونان آرتو وحده، بل هو نتاج لجماليات بريخت أيضاً، نتاج لجماليات التغريب. وسواء وافقنا على ما تقوله المؤلفة أو لا، فإن الواضح أنها تكشف عن مصدر لتقنيات ما بعد الحداثة لم يكن معروفاً من قبل. والحقيقة أن هناك استخداماً مغايراً لتقنيات التغريب عند بعض الكتاب «البريختيين» المعاصرين مثل إدوارد بوند أو هيوارد برنتون أو حتى هاينر موللر. لكن الجديد الذي تقدمه إيزابيث رايت هنا في هذا الكتاب هو صلة مسرح بريخت بمسرح الصورة، أو بالمسرح الراقص، أو بمسرح ما بعد الحداثة.. إن قيمة هذا الكتاب في أنه أوفى دراسة تعيد النظر في أعمال بريخت لاستنباط جماليات التناقض (غير السياسي). صحيح أن هناك إشارات أو مقالات قصيرة سابقة عن «العنف في مسرح بريخت» أو عن «مسرح بريخت الساذج» إلا إن هذا الكتاب يعتبر رائداً في نظرتة العامة إلى مسرح بريخت، وفي التركيز على بعض الأعمال الدرامية الغريبة أو الراقصة التي خرجت من عباءة الرجل.

